ИСКУССТВО КИНО

2007

Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

Бе-е-е-ее! Дуй отсюда!!

ПАРШИВАЯ ОВЦА

В НОВОЙ ЗЕЛАНДИИ 40 МИЛЛИОНОВ ОВЕЦ
И ОНИ В БЕШЕНСТВЕ!

В КИНО С 6 СЕНТЯБРЯ

www.blacksheep.ru

24
k/c

искусство кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

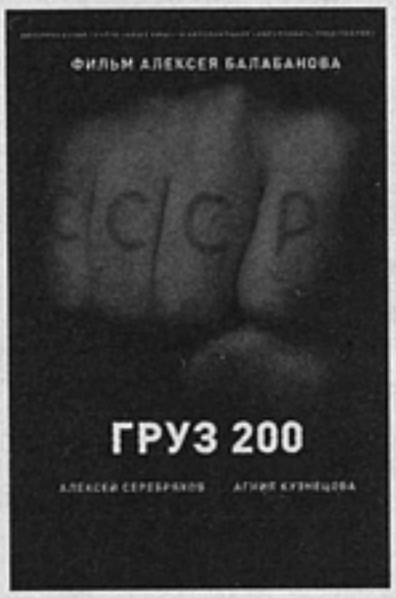
НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑«ГРУЗ 200»: 1984 ДЛЯ МЕНЯ ГЛАВНОЕ, ЧТОБЫ ЛЮДИ ПОШЛИ В КИНО И ПОЧУВСТВОВАЛИ ТОТ УЖАС, КОТОРЫЙ ЧУВСТВОВАЛ Я *АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ* **❑КАНН-2007: КАЖДОМУ СВОЕ КИНО ТЬЕРРИ ФРЕМО НА СЕЙ РАЗ СЛОЖИЛ ПО-НАСТОЯЩЕМУ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ И АКТУАЛЬНЫЙ ПАЗЗЛ** *ЛЕВ КАРАХАН* **❑«4 МЕСЯЦА, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДНЯ»: РАЗРЫВ С ПРОШЛЫМ НА ПРОСТОЙ ВОПРОС — ЧЕМ ЖЕ БЕРЕДИТ, ПОЧЕМУ НЕ ОТПУСКАЕТ ЭТА КАРТИНА? — ПРОСТОЙ ОТВЕТ: БЛАГОРОДСТВОМ ВЫСШЕЙ ПРОБЫ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑«АЛЕКСАНДРА»: ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРОНИКИ В МИФ СОКУРОВ ПОКАЗАЛ НАСТОЯЩУЮ ДОРОГУ, ПО КОТОРОЙ МОЖНО ПРИЙТИ К МИРУ, К ДОМУ, К МАТЕРИ, К ЖИЗНИ** *АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ* **❑«ИЗГНАНИЕ»: ВСЕГДА И ВЕЗДЕ ПУБЛИКА ДОЛЖНА БЫТЬ ГОТОВА СЛОМАТЬ ГОЛОВУ НАД ТАЙНОПИСЬЮ ФИЛЬМА, НАД РАЗГАДКОЙ ЕГО НЕОЧЕВИДНЫХ СМЫСЛОВ** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑СОПРОТИВЛЕНИЕ ЭКСТАЗУ ЗРЕЛИЩНОСТИ ЦЗЯ ЧЖАНКЭ — РЕАЛИСТ, НО ХОЧЕТСЯ ДОБАВИТЬ ПРИСТАВКУ «НЕО»** *ИННА КУШНАРЕВА* **❑ВАКУУМ СМЫСЛА МЕНЯ ВСЕГДА ПОРАЖАЛИ ЭТИ МОЛОДЫЕ РУССКИЕ ЛЮДИ, КОТОРЫЕ НАДЕВАЮТ СВАСТИКУ, НЕ ПОНИМАЯ ТОГО, ЧТО ОНИ ПРЕДНАЗНАЧАЛИСЬ В РАБЫ ВЕЛИКОЙ ГЕРМАНИИ** *МАЙЯ ТУРОВСКАЯ* **❑ЧИСТОЕ НЕБО ЗАБВЕНИЕ ЛЮБОГО ХУДОЖНИКА СЧИТАЮ ПРЕСТУПЛЕНИЕМ** *ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №7/07



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ:
«Всегда живем в России»
Беседу ведет Евгений Гусятинский

11
Про людей и уродов
«Круглый стол» «ИК»

26
ЛЕВ ГУДКОВ
Располазающееся общество

32
ЮЛИЯ ЛИДЕРМАН
Балабанов снял «тот» фильм

37
СТЕПАН ЧУЖОЙ
Русский Пол Пот
Подборка материалов, посвященных фильму **«Груз 200»** Алексея Балабанова

РЕПЕРТУАР

45
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АНДРЕЙ ПЛАХОВ — ЛЕВ КАРАХАН
Гонка за лидером
Канн-2007

60
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Зона солидарности
«4 месяца, 3 недели и 2 дня», режиссер Кристиан Мунджу

65
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Катарсис по-японски
«Траурный лес», режиссер Наоми Кавасэ

69
ИННА КУШНАРЕВА
Поездки за город
«Траурный лес», режиссер Наоми Кавасэ

73
АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
Ужас обыденности
«Александра», режиссер Александр Сокуров

77
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Без тайны
«Тайное сияние», режиссер Ли Чхан Дон

82
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Мои гонобобелевые ночи
«Мои черничные ночи», режиссер Вонг Карвай

85

ЕЛЕНА СТИШОВА

В координатах вечности

«Изгнание», режиссер Андрей Звягинцев

89

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Жизнь как чудо

«Тихий свет», режиссер Карлос Рейгадас

92

КАРЛОС РЕЙГАДАС:

«Я верю в реальность...»

Интервью ведет Игорь Сукманов

96

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Нет смерти для меня

«Доказательство смерти», режиссер Квентин Тарантино

И М Е Н А

103

ИННА КУШНАРЕВА

Цзя Чжанкэ: на сцене повседневности

Портрет режиссера

О П Ы Т

115

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

Обыкновенный фашизм, или Сорок лет спустя

Беседу ведет и комментирует Ирма Каплан

П У Б Л И К А Ц И И

123

ГАГИК КАРАПЕТЯН

Защита Чухрая

Кто и как спасал Параджанова

Ч Т Е Н И Е

135

БЕАТА ТЫШКЕВИЧ

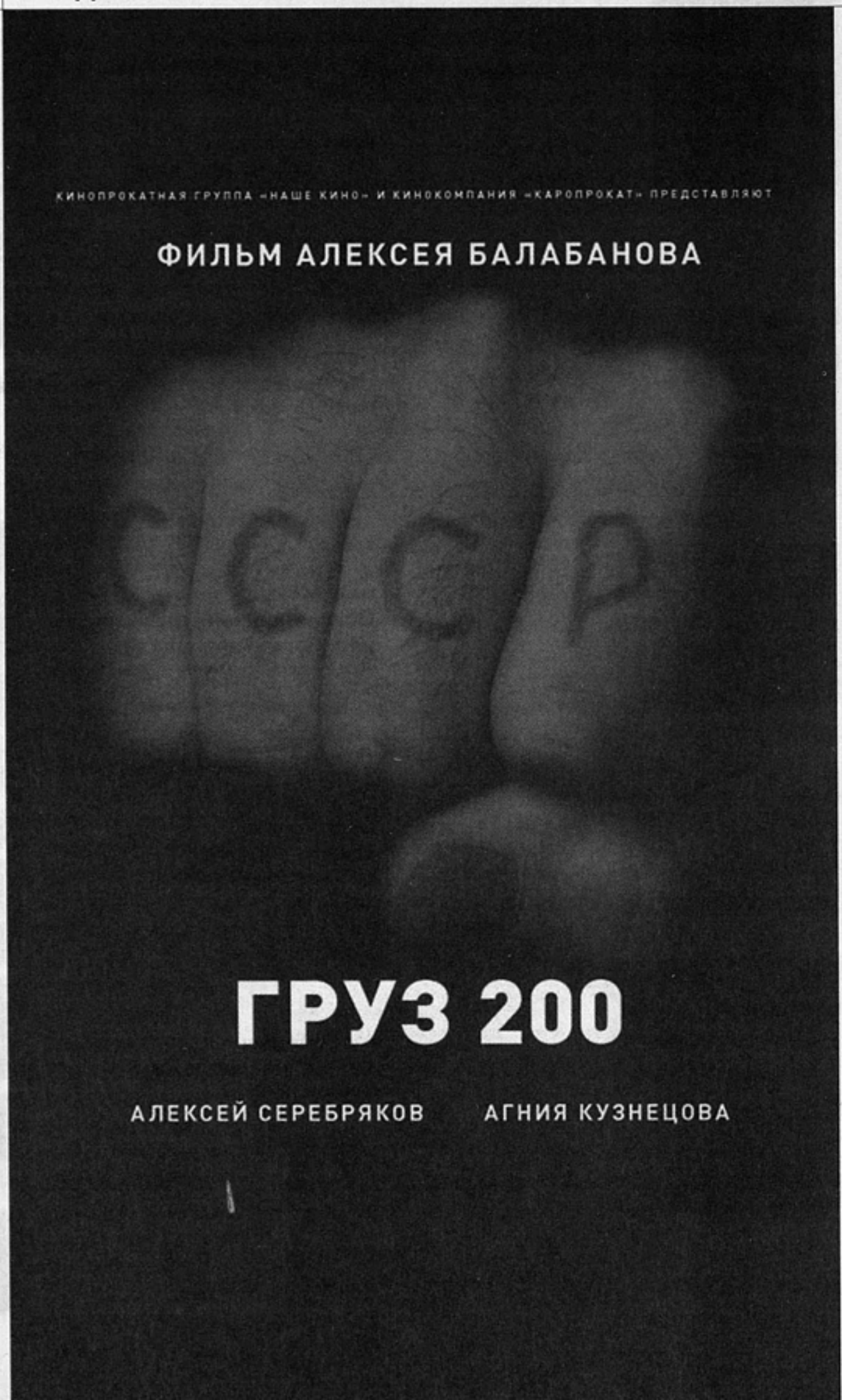
Не всё на продажу

Воспоминания актрисы

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Плакат к фильму «Груз 200», режиссер Алексей Балабанов

То, что этот номер журнала открывает подборка материалов о фильме Алексея Балабанова «Груз 200», мы уверены, не вызывет удивления у нашего читателя. Картина спровоцировала яростную полемику, выходящую далеко за пределы обсуждения конкретного произведения искусства. Речь идет о культурной среде, о дискуссиях, нашедших свое отражение в прессе, в Интернете, в фестивальном пространстве. Отсутствие же зрительского резонанса, адекватного значимости этого художественного высказывания, объясняется той общественной нечувствительностью к трудным, вызывающим психологическое отторжение темам, которую мы с тревогой фиксируем в последнее время. Она во многом порождается тем состоянием общественной глухоты, которую, на наш взгляд, и отражает фильм Балабанова.

В нашей подборке участвуют создатель «Груза 200» Алексей Балабанов, авторы и сотрудники «ИК», ведущий российский социолог, директор «Левада-центра» Лев Гудков, культуролог Юлия Лидерман. Завершает подборку эссе-мистификация (автор пишет под псевдонимом Степан Чужой), в котором «Груз 200» интерпретируется не как яркий антитоталитарный манифест, а как пример именно тоталитарного кинотекста.

АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ:

«Всегда живем в России»

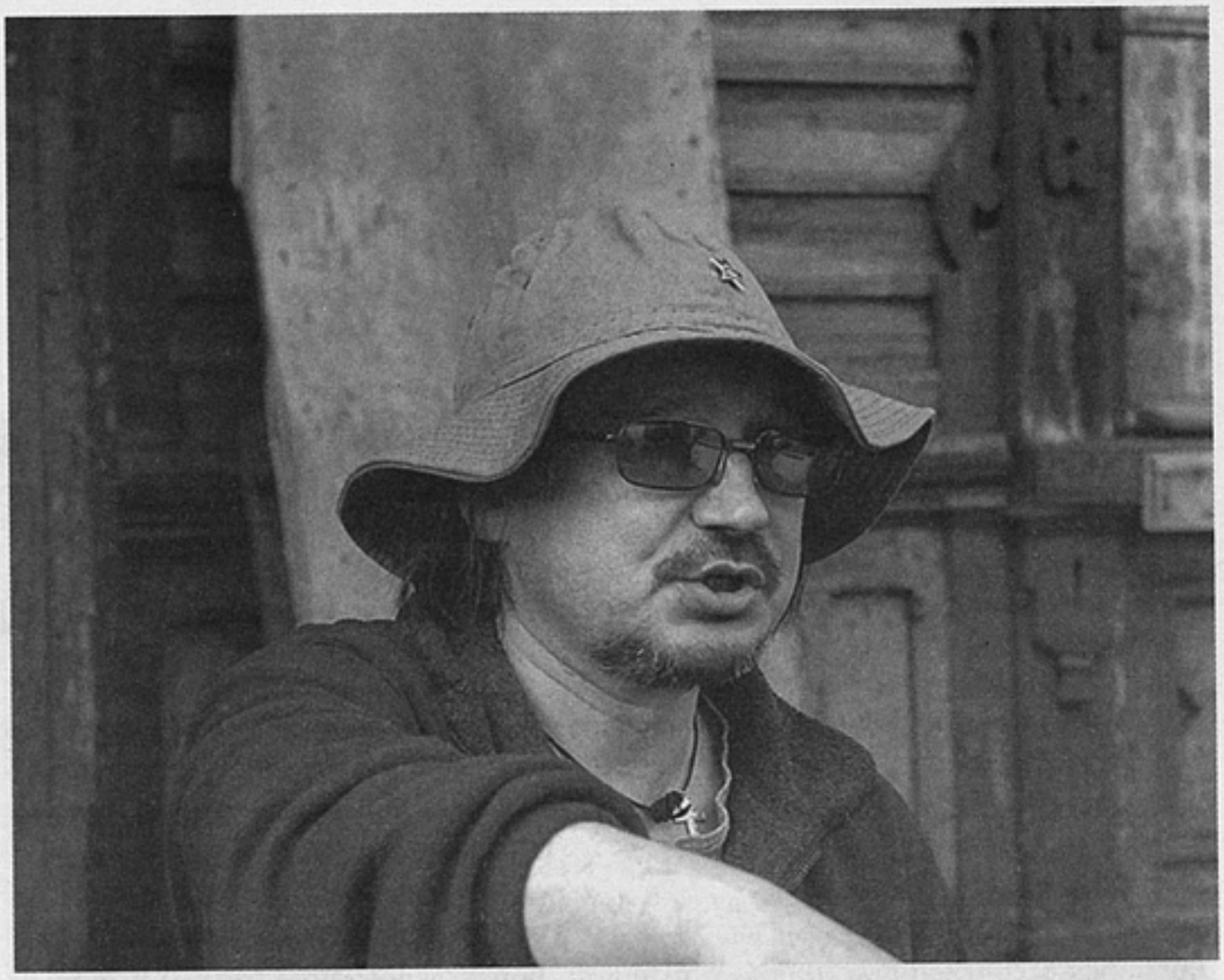
БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Евгений Гусятинский. Как родился замысел «Груза 200»?
Алексей Балабанов. После двух попсовых фильмов[1] я убедил Сергея Сельянова снять картину про 1984 год, про конец Советского Союза. Мне все не давал покоя мой опыт, накопленный в те годы. Замысел возник где-то в середине 90-х, я десять лет его вынашивал. С 1983 года я пять с половиной лет работал ассистентом режиссера научно-популярного кино на Свердловской киностудии и поэтому много ездил по стране — по Сибири, Дальнему Востоку. И видел, как простые люди живут. Жили они очень плохо. В магазинах вообще ничего не было. На Индигирке — хлеб и спирт, всё. Я немножко знаю

Полный вариант интервью, частично опубликованного в журнале The New Times («Новое время) 18 июня 2007 года (№19).

«Груз 200». Автор сценария, режиссер Алексей Балабанов. Оператор Александр Симонов. Художник Павел Пархоменко. Костюмы Надежда Васильева. Звукорежиссер Михаил Николаев. В ролях: Агния Кузнецова, Алексей Полуян, Леонид Громов, Алексей Серебряков, Леонид Бичевин, Наталья Акимова, Юрий Степанов, Михаил Скрябин, Андрей Мокеев, Алена Фалалеева, Ляля Миропольская, Дмитрий Карпов, Людмила Егорова, Валентина Андрюкова, Илья Пляцковский, Ирина Ракшина, Александр Баширов. Киностудия «СТВ». Россия. 2007

[1] «Жмурки» и «Мне не больно». — *Е.Г.*



Алексей Балабанов

про то время. И тогда же зарождалось что-то новое — начался рок-н-ролл, в Ленинграде появился рок-клуб, в Москве я познакомился с группой «ДК» (которая играет в «Грузе 200»), потом познакомился с музыкантами «Наутилуса», которые к тому времени уже записали альбом.

Е.Гусятинский. Сегодня вы воспринимаете ту эпоху точно так же? Изменилось ли ваше восприятие?

А.Балабанов. Разумеется, ощущение, что страна чудовищно плохо живет, как и чувство беспредельного застоя, возникли уже тогда. Но я сам так же жил. И абсолютно отождествлял себя с жизнью страны — никакого момента отстранения у меня не было. В Свердловске мы жили немножко лучше, но тоже не здорово. Зарплата у меня была сто двадцать рублей. Фарцовкой никогда не занимался, так случилось, что я ничего никому не продал, хотя многие мои друзья джинсами торговали. Потом из фарцовщиков выросли бизнесмены и олигархи. Это был прямой путь.

Е.Гусятинский. Фильм предваряет титр: «Основано на реальных событиях»...

А.Балабанов. Так и есть. Я передаю свой опыт. История с милиционером... Я сам с ними сталкивался, где только меня не держали, что только они не делали. Еще пацаном посадили в клетку за то, что я в карты играл. Я боялся сказать, кто мои родители, потому что тогда мне еще и дома бы досталось. И били они не по лицу, чтобы следов не было. Страшное было время — из-за безнаказанности, которая прикрывалась законом. А по телевизору только хорошее показывали, и фильмы снимали смешные. История дочери секретаря райкома — я лично знал девушку, которая рассказала мне, как ее изнасиловали бутылкой. Один лейтенант говорил мне про ящики с «грузом 200», приходившие из Афгана, про то, что их никто не встречал и они пропадали неизвестно куда. Я в фильме ничего не наврал. Все, что я хотел сказать о том времени, что у меня наболело, я сказал. Больше не собираюсь к нему возвращаться. Как и к 90-м. Сейчас будем современность поднимать. На историческую картину у меня уже сил не хватит.

Е.Гусятинский. Образ маньяка отсылает к Чикатило, чье дело тоже вспыхнуло в начале 80-х?

А.Балабанов. Нет, я не держал его в уме. Журов — такой беспредельщик, потому что тогда в маленьких городишках можно было делать все, что ты хочешь,

ты был местным царем — тем более если как-то завязан с местной властью. Приходят из центра какие-то товары, пища — все распределяется между своими, а в магазины, народу ничего не поступает. Это была такая форма управления — они легко могли делать все что угодно — и человека убить, и держать его сколько угодно, и деньги вымогать.

Е.Гусятинский. Ваш фильм воспринимается как современная, а не только историческая история...

А.Балабанов. Нет, она, конечно же, не современная. Сейчас так люди уже не живут. Все хорошее тогда погибало. Алексея, героя Леши Серебрякова, единственного проповедника нового времени, в фильме расстреляли. У меня такой друг был — Саша Арцвенко, идеалист, который пытался построить город Солнца, взял в аренду бывший совхоз (уже тогда можно было брать в аренду), нагнал туда скот, но разорился. Я про него документальный сценарий написал, когда на Высших курсах учился, но мне его не дали снять. С другой стороны, тут воровали всегда — это было и до революции, и после нее, и после перестройки. Такова часть нашей общей психологии — русской. Не знаю, уж больно страна большая, тут все что угодно возможно. В Иркутск или Норильск приедешь — там совсем другая жизнь. Или вдруг сейчас поднялся Татарстан. Все зависит от того, кто там голова. А вот тогда головы все были очень гнилые, начиная с Черненко, который лабуду всякую по телевизору нес. Он в 1985 году умер. Но именно тогда страна пошла по новому пути. А чтобы она совсем повернула на другие рельсы, должно пройти неизвестно сколько лет. Мы же не в Америке живем и не в Англии. Всегда живем в России.

Е.Гусятинский. Какой реакции вы ожидали на картину?

А.Балабанов. Я думал, что либо ее примут, либо нет. Средних мнений быть не могло. Так и получилось. Мне даже православные люди говорили, что меня Господь еще при жизни должен наградить за тот гражданский и духовный подвиг, который я совершил «Грузом 200». Так сказала одна очень известная женщина, не буду говорить кто, и плакала при этом.

На предварительных показах, которые устраивал Сельянов, все говорили только хорошие вещи, всем нравилось. А тут вдруг начали спрашивать: «Почему у вас нет положительного героя?» Во-первых, тогда положительных героев было раз-два-три. Во-вторых, почему нет? Герой Серебрякова, его жена, страдающая девушка Анжелика... Просто нет ни одного ярко выраженного героя. Вернее, ярко выраженный герой — отрицательный. Мне хотелось сделать сильное кино, которое бы произвело впечатление на людей. Для меня главное, чтобы люди в кино пошли и почувствовали тот ужас, который чувствовал я. Если бы я не ездил тогда по стране, я «Груз 200» не снял бы. Если человек в то время жил, он что-то из него вынес. Опыт — сын ошибок трудных, как сказал Пушкин, и он был прав. Кому-то стыдно за то, кем он тогда стал. А кто-то считает, что то время было самым хорошим.

Е.Гусятинский. Путин как раз недавно говорил про необходимость положительного героя, на которого будут равняться... Сегодняшнее время способно предложить такого героя?

А.Балабанов. Дело в том, что у нас очень много социальных слоев. И для каждой категории людей будет свой герой. Для бизнесменов — бизнесмен, для священников — священник, для режиссеров — режиссер, для подростков — любимая девушка или хулиган во дворе. Герой — это тот, кем ты хочешь стать. Я, например, не хочу стать Путиным. Меня вообще политика не интересует. Никогда ни в какой партии не состоял и состоять не собираюсь. Я даже новости не особенно смотрю. Как только вижу политические заседания, то сразу выключаю телевизор. И газеты не читаю.

Е.Гусятинский. Симптоматично, что «Груз 200» не понравился ни правым, ни левым. Коммунисты объявили его заказом Путина. Одновременно начались разговоры, что его вообще могут запретить, что он станет «первым полочным фильмом постсоветского времени»...

А.Балабанов. Недавно по телевизору дважды показали фильм «Ганнибал» про доктора Лектера, показали в прайм-тайм. Когда человеку вскрывают че-

реп, жарят мозги живого человека, а потом предлагают их съесть мальчику, — по-моему, вот это гораздо страшнее и ужаснее и просто противно. А то, что мой фильм не принимают социально, это даже и хорошо. Там на самом деле ужасов как таковых особенно и нет. Во всяком случае, они не сделаны как аттракцион, как развлечение. Сексуальные сцены далеко не эротичные, скорее, антиэротичные. Меня спрашивают, показал ли я «Груз 200» своему старшему сыну, ему семнадцать лет. Конечно, показал. Его поколение давно в порносайтах сидит.

Е.Гусятинский. Вы могли бы представить такую историю сегодня?

А.Балабанов. Скорее всего, нет. Потому что время все-таки очень сильно изменилось. Люди, конечно, изменились куда в меньшей степени. Сегодня больше контроля, нет такого беспредела, который был при Брежневе, Андропове и особенно при Черненко, он вообще уже ничего не соображал. Сейчас я живу лучше, чем тогда, хотя тогда мне тоже было интересно, за счет того, что я много путешествовал по стране, много узнавал. А сейчас я занимаюсь тем, что всю жизнь хотел делать, — снимаю кино. Свободного времени мало. У меня двое детей, хорошая семья, хорошая квартира. Я сегодня не могу жаловаться.

Е.Гусятинский. А как вы относитесь к нынешним попыткам романтизировать советскую эпоху, сменивших бурную «антисоветскую» деятельность 90-х? За прошедшее время по телевизору показали несколько фильмов, рисующих Сталина, Брежнева, Берию и других как чудесных, милых, добрых людей.

А.Балабанов. Про это ничего не знаю. Я по телевизору только кино смотрю. Старые песни о главном не слушаю.

Е.Гусятинский. Можно ли говорить о неистребимости советского?

А.Балабанов. Когда умрет наше поколение, возможно, что-то реально сдвинется с места — не только на внешнем уровне. Должны смениться генерации, все это должно забыться. Возможно, мои дети будут уже другими. Они иные фильмы смотрят, у них иные кумиры. Мой младший сын зачитывается «Гарри Поттером», которого я тоже начинал читать, но бросил.

Е.Гусятинский. Для них советская эпоха — уже как XVII век?

А.Балабанов. Да. Для них она не существует. Они даже позднесоветские фильмы не смотрят, как мне не был интересен довоенный «Цирк».

Е.Гусятинский. Еще необходима честность по отношении к времени, отсутствие иллюзий?

А.Балабанов. Честность для меня обязательна. Плакаты «Слава КПСС!», которые видны в моем фильме, тогда повсюду висели, на каждом углу. Я помню, как расстроился, когда меня в пионеры не приняли в третьем классе — единственного из всей группы, это была чудовищная обида. И в то же время помню, что радовался, когда в комсомол приняли, — мы тогда пошли и пива напились. Каждый живет в своем времени. Я ничего не забыл, потому могу о том времени кино снимать. Вы уже будете про свое время снимать, про середину 90-х, скорее всего.

Е.Гусятинский. «Жмурки» как раз посвящены тем, кто выжил в 90-е. А «Груз 200» — тем, кто выжил и родился в 80-е?

А.Балабанов. Да. Между бандитским беспределом 90-х и милицейским беспределом того времени можно поставить знак равенства. Тогда человека могли забрать и сделать с ним что угодно — в клетку посадить, избить, что со мной проделывали не раз. А в 90-е то же самое делали бандиты, купившие милицию. Те, кто в 90-е были бандитами, сейчас цивилизовались и стали благосостоятельными бизнесменами и политиками. Об этом — «Жмурки». У них деньги уже есть — что им сейчас рисковать? Это глупо. Много политиков, которые покупали себе избирателей, места, а там уже и депутатскую неприкосновенность.

Е.Гусятинский. Многих озадачила сцена, когда профессор-атеист в финале приходит в церковь и под впечатлением от произошедших событий просит об обряде крещения. В этой сцене увидели издевку или по меньшей мере двусмысленность.

«Груз 200»

А.Балабанов. Двусмысленности нет. Такое произошло со всеми в нашей стране. Был Ленин, его отменили, а русскому человеку надо обязательно во что-то верить, и все пошли в церковь, включая того же Ельцина, — он сделал это тихо, когда еще не разрешили религию. Тут тоже проявились зачатки чего-то нового. А потом вся страна резко пошла к алтарю, на церкви стали давать деньги. Я тоже пошел — как раз в то время, где-то в 1985 году. Тогда все мои друзья крестились. У меня супруга из интеллигентной петербургской семьи, ее в младенчестве тихо крестили. Настоящие интеллигенты не были атеистами. А я из Свердловска, из семьи коммунистов, мама — врач, руководитель крупного научно-исследовательского института, с Ельциным на съезд партии ездила, папа руководил главным комсомольским органом Свердловской области. Я научный атеизм в институте изучал, нас заставляли Бруно Бауэра читать и другую разную лабуду. Я, честно скажу, в Бога не верил. Но мне очень нравились церкви, их архитектура, иконопись. А потом вдруг что-то произошло — не только со мной, но и со всеми. Так же и герой-атеист — он совершил очевидный грех и почувствовал, что его надо как-то искупить. Почему сегодня бандиты, убивающие людей, молятся и церкви строят? Потому что поверили, что потом что-то будет.

Е.Гусятинский. Как вы относитесь к фильму «Остров» Павла Лунгина?

А.Балабанов. Хорошо. Мне он очень понравился. Павел талантливый режиссер. Но мы делаем разное кино. Мне кажется, что мое кино более витиеватое, более сложное и открытое — в нем каждый может найти все, что он хочет найти. Я люблю разные фильмы снимать, но все они должны быть открытыми. Я никому не навязываю свое мнение — просто рассказываю, каким является для меня то время. А в «Острове» есть посыл, достаточно прямой, и все воспринимают фильм одинаково. Он понятен и потому всем нравится.

Е.Гусятинский. Но почему-то, когда ничего не навязываешь, все склонны уличить тебя в идеологической пропаганде, как происходило у вас с фильмами «Брат» и «Брат-2», с «Войной», а теперь и с «Грузом 200»?

А.Балабанов. Пускай. Мне не жалко.

Е.Гусятинский. Вы согласны с тем, что «Груз 200» — абсолютно беспросветное кино?

А.Балабанов. Да нет, конечно. Какое оно беспросветное? По-моему, это

очень светлое кино — про то, как заканчивается самое мрачное и страшное время в нашей стране. Были сталинские годы, еще мрачнее, в них было все прямо и честно — тебя взяли и расстреляли, и вся страна об этом знала. А в 1984 году не было крепкой центральный власти, каждый делал, что хотел. Кто такой Черненко? Его поддерживали, чтобы он не упал. Поэтому был полный разгул. О морали никто не заботился. У всех основная идея была — лыжи намазать и уехать за границу, на Запад. А теперь очень многие возвращаются.

Е.Гусятинский. Если бы вы как зритель увидели «Груз 200», как бы вы его восприняли?

А.Балабанов. Я в принципе люблю радикальные фильмы. «Груз 200» — внежанровая картина. Более того, такого кино у нас в стране нет. Те, кто меня ругает за «Груз 200», любят при этом того же Тарантино. Не потому ли, что в его фильмах нет коммунизма? Нет отображения времени, в котором я и они жили? С другой стороны, меня поражает, что «Груз 200» нравится молодежи, которая тогда не жила.

Е.Гусятинский. Многих удивляют ваши слова, что «Груз 200» — фильм о любви...

А.Балабанов. Этот милиционер... он девушку-то любит, но по-своему. А любовь бывает разная, потому что люди разные. То, что это так, видно хотя бы по реакции зрителей на мой фильм. Картина «Про уродов и людей» — тоже про любовь, тоже другую, которая есть и существует. Сейчас в порномагазинах можно купить все, что угодно. И никто не возмущается. Почему же тогда, в то время не могло быть такого милиционера? Тогда все было то же самое, несмотря на все запреты.

Е.Гусятинский. Насколько фильм объективен?

А.Балабанов. Он, по-моему, абсолютно объективен. Я собрал вещи, которые существовали на периферии той эпохи. Центральная линия представляла из себя Черненко, говорившего что-то из телевизора. Человек мейнстрима в фильме — это как раз преподаватель атеизма. Жизнь моих родителей тоже подчинялась этой линии. А потом что-то происходит, и ты хочешь от нее отклониться. Так, я взял и уехал на Восток, в Сибирь — столько я там всего увидел, с чем только не столкнулся.

Е.Гусятинский. Насколько тяжело далась вам эта работа?

А.Балабанов. Не знаю, с возрастом вообще тяжелее работать. Кино — это энергия, ты ее все время отдаешь, с каждым фильмом. Я вообще думал, что может так случиться, что это будет мой последний фильм. Мало ли чего... Мне уже сорок восемь лет, я уже не юноша. После этой картины трудно снимать какое-то кино, особенно жанровое. Я уже полгода сижу — не могу сценарий никак написать.

Е.Гусятинский. Чего вы боитесь — в жизни, не в кино?

А.Балабанов. Не знаю, я про это не думаю. В жизни для меня самое страшное — детей потерять, семью разрушить. Я очень домашний, непубличный человек. Не тусуюсь, никуда не хожу. Для меня выехать на премьеру моего фильма — это уже целая история. А так я прячусь у себя — среди книжек, в компьютере, на котором я печатаю, и телевизора, по которому я смотрю фильмы.

Про людей и уродов

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ИК»

«Груз 200»

Даниил Дондурей. Фильм «Груз 200» — очень серьезное идеологическое и художественное высказывание. О самых важных вещах. И только кажется, что многое тут более или менее ясно, что ответы известны. Но совершенно не случайно, что такое кино пятнадцать лет в нашей стране, пережившей настоящую революцию, не снималось. Большие социальные проблемы вообще не поднимаются или почти не поднимаются. И вдруг такой радикальный жест. Вроде бы сегодня ничего к подобному нас не готовило. Не было острых или специальных предпосылок. Все фильмы, которые мы в последние годы обсуждаем, — такие миленькие вещицы, не более того. Практически все, что я видел и в этом году, за исключением, быть может, «Кремня», — это фильмы получше, похуже, коммерческие или нет, но, так сказать, какие-то удобные, устраивающие почти всех. И вдруг — грандиозный содержательный жест. Сурков ведь не призывал высказываться на эти темы, госзаказа не было. Да и сам Балабанов в последних картинах был, конечно, куда менее радикален.

Что сие означает? Это симптом каких-то общественных настроений или индивидуальный прорыв? В любом измерении «Груз 200» ставит главные вопросы: и по поводу того, что именно советский кинематограф про советскую власть накопил, и про то, что мы знаем про новую жизнь, и про наши заморочки-дискуссии: массовое и авторское, российское и квазиамериканское кино. И, конечно, этот фильм есть следствие внутренних движений самого Балабанова. Он ведь, несмотря на то что не Народный артист СССР, свою страну, культуру, кинематограф, надо признать, очень тонко чувствует. Хотя, если вы скажете, что это индивидуальный прорыв, то... может быть. Но работает и контекст. Вот про все это и хочется поговорить. Про смысл происходящего. Ничего из того, что мы холим и лелеем — будь то «Остров», «Простые вещи», «Эйфория» или фильмы «Кинотеатра.doc» (я намеренно называю успешные высказывания, как бы мы к ним ни относились), — не до-

тягивает до масштаба «Груза 200». Я думаю, что прыжок Балабанова нужно уже в масштабе олимпийского резерва, глобальных горизонтов «Сочи-2014» измерять.

Зара Абдуллаева. Это самый сильный фильм Балабанова. После «Счастливых дней». И — что важно — по режиссуре тоже. Никакого люмпенского популистского драйва других его содержательных посланий, от которых потряхивало чистых людей и честных либералов, тут нет. Это — открытый фильм. Поэтому есть опасность либо недогрузить его смыслами, либо перегрузить трактовками. И в любом случае опошлить.

Прямой балабановский взгляд оказался не помехой изощренной режиссуре, в которой, несмотря на ультрареалистические сцены, нет никакого натурализма. Это персональный и одновременно обобщенный взгляд на русское время-пространство. Вообще на все «русское». А всякая сложная конструкция вбирает фрагменты разных жанров, то есть провоцирует интерпретации. Главное для меня в «Грузе» не только уловление, фиксация, но и прорастание переходных состояний — времени в том числе. Переходных состояний не только от социализма к капитализму, от атеизма к «вере» (попрошу это слово взять в кавычки). Но от жизни к смерти, от власти к бессилию, от бессилия к власти, от водки к городу Солнца, от города Солнца к желанию покрыть случайно подвернувшуюся барышню, от матери-алкоголички у телевизора к матери с кружевным воротничком у книжных полок, у них обеих одинаковый пейзаж за окном с дымящимися заводскими трубами; из Ленинска в Коляево, из Коляева в Ленинград.

Парадокс фильма в том, что режиссер, снимая ретро, смотрит и воспроизводит это время-пространство изнутри и на расстоянии, учитывает разнообразные дистанции. Труднодоступное сочетание. В «Жмурках», в эдакой арт-стрелке, он прощался с 90-ми годами, по Марксу, смеясь. Теперь, углубившись в 80-е, высказался о национальном биологическом распаде. То есть не только о распаде СССР, но о распаде здешнего человека на клеточном уровне. Не важно, кто этот человек: вертухай, маньяк, социалист-утопист, фермер, дочка партработника, сам партиец, трусливый интеллигент и т.д. Лучший там — вьетнамец-холуй, невинно убиенный. У нас нет кино социального. А это — социальное, протестное кино и к тому же историческое. Причем и в буквальном смысле, и — в переносном.

Нина Зархи. Даниил сказал, что сегодня никто и ничто вроде бы не готовит появление такого фильма, как «Груз 200». Мне же кажется, что сегодня как раз всё и все его готовили. Вот мы говорим о зашкаливающем радикализме Балабанова. Но такого вызова — именно вызова — радикального разнобоя, не хаоса, а именно организованного, срежиссированного разнобоя, в общественном сознании, в социокультурном поле, мне кажется, еще не было. В прайм-час телепотребителю рассказывают про грудных детей, выброшенных в мусоропровод, про сына, стрелявшего в мать и вернувшегося с полпути, чтобы ее добить — вдруг промазал, про миллиарды Батуриной и честность-скромность ее мужа, пожизненного московского градоначальника, про отравление каких-то богатых и чем-то знаменитых людей, про негодяев всех рангов и мастей: Ходорковского и милиционеров-коррупционеров, учителей-педофилов и фармацевтов-отравителей, поваров-убийц и финансистов-воров... Про нашу, одним словом, сверху донизу «моральность». И в тот же самый лакомый телемиг Павел Лунгин, словно он Нарочницкая с Прохановым вместе взятые, не смущаясь, заявляет, что представления о добре и зле, вообще мораль как таковая существуют только в России. Нет этого на Западе. Ни в жизни, ни в искусстве. Разве что в Америке — на примитивном уровне, добавляет режиссер, долго живший в Европе.

Слушаешь это — и диву даешься. Наверное, именно из-за нашей российской высокоморальности нам так необходимы беспощадные цари. И именно озабоченность вопросами добра и зла заставляет то и дело пересматривать отношение к палачам, причем теперь уже и бывших либералов. (Уверена, что в прежние — разные — времена Лунгину не пришло бы в голову пригласить

в консультанты своего фильма об Иване Грозном Дугина, а сейчас — нормально, в самый раз.)

В общем, я думаю, что вся эта непривлекательная смесь цинизма и искренней растерянности не только перед тяжелой для большинства жизнью, но и от разочарования в идеалах и кумирах 90-х, ядовитый раствор из национальных комплексов и «патриотической» спеси великой — и самой моральной — нации, лишенной кем-то великой державы и кем-то — морали, — идеальная почва для сюжетов и посланий Балабанова. В самых общих чертах: «Груз 200» — это как Иван Грозный, это «жесть», это художественная материализация, или аналог отчаянного (от радикализма) и радикального (от отчаяния) желания рубить сплеча, мочить в сортире и одновременно сунуть голову в петлю. Я не героев и даже не содержание имею в виду, а направленность и мощь удара и при этом уязвимую обнаженность автора. Она — поверх всего, она в жанровых преувеличениях, в сгущениях нашего мира и, главное, наших о нем представлений — яростно сопротивляющихся сведе́нию к стройной картине. Она — в беспредельщине режиссерской энергии.

З.Абдуллаева. Балабанов сделал то, что никто из режиссеров за пятнадцать лет сделать не смог или не захотел. Никто ведь не отрефлексировал ни переломное, ни предшествующее ему, ни последующее время. Если б хоть кто-то что-нибудь серьезное про это снял, то, может быть, и эта картина была бы другой. И вот еще что важно, по-моему. Восприятие, в основном негативное, «Груза» подтвердило мое давнее наблюдение про специфику здешнего социального, культурного, какого хотите климата: все важное объявлять несущественным, все незначительное квалифицировать как значимое.

Лев Карахан. Да, отношение к «Грузу 200» в основном негативное. Но надо учесть, что доходящие почти до исступления восторги по поводу фильма своей консолидированной энергией явно перекрывают так и не ставший по-настоящему наступательным, воинственным негативизм. Возможно, потому что многие потенциальные противники фильма принципиально не хотят его смотреть и сформировали довольно значительную скрытую оппозицию.

Алексей Медведев. Когда я вижу в Интернете список рецензий на фильм «Груз 200», то первые в них слова: грязь, гнусь, подлость – и они далеко не самые ругательные. Куда же воинственнее.

Л.Карахан. Сетевое хамство – это, скорее, стиль. Специфика интернет-общения часто не отражает реальный накал общественных страстей и расстановку сил. А единственный пока публичный скандал, связанный с «Грузом 200», разразившийся на фестивале «Кинотавр» в связи с присуждением приза критики, показал как раз, что поклонники картины готовы стоять за нее до последнего, а противники, скорее, так – отстреливаются. В любом случае фильм «Груз 200», по-моему, еще никто не объявлял незначительным. Наоборот, все признают чрезвычайную активность этой картины в современном смысловом поле. Ясно, что за ней что-то важное стоит. Это непреходящее ощущение.

А.Медведев. Оно есть у всех: и у тех, кто «за», и у тех, кто «против».

Л.Карахан. Только совсем не хочется вступать в ту или иную партию. Слишком много эмоций, а желательно разобраться по существу. Взять хотя бы время действия, о котором больше всего говорят и которое так точно обозначено в фильме, — 1984 год. Зачем эта конкретность? Ведь Балабанов не предлагает точечное исследование, а дает усредненный взгляд на эпоху застоя. Может даже показаться, что он просто использует время как гнетущую декорацию для шокирующего ужастика. Но если бы режиссер хотел просто напугать, он, наверное, прежде всего нейтрализовал бы бытовую составляющую сюжета, поскольку быт гасит, банализирует ужасное. Но быт у Балабанова такой густой, что слышно аж, как мухи летают. Скорее, он использует устоявшиеся представления об эпохе и знакомые социально-психологические клише, чтобы создать более обобщенную типологическую, а не типическую картину.

Другой вопрос — какую типологию выстраивает Балабанов? Последних дней застоя? То есть хочет, как считают многие, вынести окончательный приговор этому времени и уже навсегда избавить нас от ностальгии по социализму. В журнале «Афиша» заговорили даже про осиновый кол, который Балабанов — Ван Хельсинг вбивает в тело прошлого. Но ведь балабановская типология с первых же кадров странно не соответствует реальным драматическим акцентам времени. Историческая типология, как мы помним, была связана с противостоянием свободы — диктату, интеллигенции (при всех ее колебаниях) — военизированной номенклатуре. Или, если воспользоваться категориями, заявленными в фильме, «университета» — «военкомату». Кстати, одним из самых ярких обретений советского новояза был потрясающий в этом смысле оксюморон: «военная кафедра».

От Балабанова, не раз замеченного в леворадикальных взглядах и в том, что к интеллигенции — как сказал бы его любимый герой Данила Багров — он «как-то не очень», логично было ожидать перевертыша: мол, «военкомат» все равно круче «университета» и еще неизвестно, кто на самом деле завалил советскую власть. Но в том-то и странность, что тут нет никакого перевертыша. Балабанов сразу же, в прологе, не просто соединяет университетского гуманитария и полковника-военкома за одним семейным столом на балконе, но и объявляет нам, что они родные братья. Как выяснится по ходу действия, это братство одинаково слабых и беспомощных перед лицом свинцовых мерзостей жизни героев. Конечно, базовые авторские симпатии и антипатии дают о себе знать. Полковник Михаил, сыгранный Степановым, по-человечески нам как-то ближе, чем завкафедрой атеизма Артем. Совместными усилиями режиссера, а также актеров Громова (играющего Артема в кадре) и Маковецкого (озвучившего Артема за кадром) этот герой превращен в почти карикатурного гнилого интеллигента. Но тем не менее оба брата (и Артем, и Михаил), по Балабанову, — «твари дрожащие». Полковник «право имеет» разве что обматерить для разгрузки все на свете.

В новом балабановском кинопространстве господствует тотальное историческое разочарование, поскольку обанкротились или, точнее, дискредитированы все силы, способные претендовать на активную роль, на инициацию движения. Вопрос о номенклатуре как таковой, понятное дело, вообще не стоит. Это всеобщий враг, человеческий мусор. Секретарь райкома — бессмысленный провинциальный урод — задвинут на самую глухую сюжетную периферию.

Получается, что Балабанов с какой-то тяжелой обреченностью сам заводит историю в безнадежный тупик. Хотя время, как мы знаем, вовсе не прекратило свое течение в 1984-м — кто бы ни был объявлен победителем советской власти и как бы кто ни относился к интеллигенции, которая, сыграв свою роль в русском XX веке, тихо-мирно растворилась в русском среднем классе века XXI.

Настоящий ужас «Груза 200», как мне кажется, совсем не в экстремальных сценах насилия, а в этом субъективном замедлении истории, индивидуального авторского времени, в его умирании и превращении самого времени в «груз 200». И, по-моему, перед нами вовсе не мысль эпическая, а мысль лирическая. И не взгляд на реальный драматический кризис времени, а драматическое, чрезвычайно болезненное откровение автора о его собственных кризисных отношениях с временем. Я не берусь угадывать, почему время для Балабанова зашло в тупик, но я вижу, что сужение, деградацию исторического горизонта как нечто очень личное автор старается не предъявлять впрямую, а как бы прикрывает, камуфлирует такими фиктивными хронологическими символами, как точная датировка или бесконечно звучащие в фильме советские «песни о главном» — вроде старого шлягера Юрия Лозы «Мой маленький плот».

А.Медведев. Он, кстати, более поздний.

Л.Карахан. Это даже не важно. Важно, с какой настойчивостью, превосходящей художественную меру (а в чувстве художественной меры Балабанову

«Груз 200»

вроде не откажешь), он пытается переключить внимание на исторический контекст. Словно прячет за ширмой времени что-то еще – для него гораздо более важное.

А.Медведев. По поводу «что-то еще» у меня совсем другая версия. Лев Толстой, помнится, выделял в художественном произведении три составляющие: содержание, технику и то, что мне и представляется этим «что-то еще», — любовь к своему предмету. Не случайно Балабанов, как бы шокируя журналистов, неоднократно заявлял, что это фильм о любви. Действительно, у него есть какие-то очень личные отношения с тем временем, не случайно он эту историю, хотя и сделал сейчас, но обдумывал давно. В его последних картинах — сначала 90-е, а потом как раз 80-е годы звучат. А когда он пытается снять фильм о современной жизни (я имею в виду «Мне не больно»), то невольно возникает ощущение какого-то недавнего ретро. Поэтому парадоксальным образом для меня этот фильм в меньшей степени идеологическое высказывание. Меня больше интересует личная история режиссера Балабанова и его взаимодействие с временем. Я понятия не имею, с чем связаны эта его привязанность, умение владеть этой пластикой, умение воскрешать то, что по историческим меркам является недавним прошлым. Но для меня очевидна в его работах вот эта составляющая: любовь к своему предмету при всей содержательной непривлекательности того, что мы видим на экране.

З.Абдуллаева. А как может быть иначе? Видишь, мы даже такую норму отношения к материалу воспринимаем как странность. А потому что когда смотрим фильмы других наших режиссеров, то часто создается впечатление: они с тем же успехом или неуспехом могут заняться чем-то еще кроме кино. Разницы, в общем, особенной не будет. Картина ведь раздражает прежде всего потому, что Балабанов — я, впрочем, тоже — не разделяет усеченный взгляд на кино как на веселое и приятное занятие зажиточных нарядных людей. Это слова Довлатова, он не разделял такого усеченного взгляда на литературу. У нас кино теперь стало именно что приятным занятием зажиточных нарядных людей. И в так называемом артмейнстриме тоже. А любовь к предмету изображения, независимо от приятности его или наоборот, есть непременное условие работы режиссера. Если он не совсем ремесленник и не только зарабатывает режиссурой.

А.Медведев. Особенность Балабанова как режиссера, и эта особенность как раз задается любовью к своему предмету, заключается в том, что он жил в од-

ном мире и с Сергеем Бодровым-младшим, и с его героями. Он жил во второй половине 84-го года. Как ни пафосно в связи с этим прозвучит ахматовская интонация: «Я была тогда с моим народом...», но в случае с Балабановым она уместна.

Н.Зархи. Мне кажется, что Балабанов не зря педалирует определенность датированного времени и утрирует его приметы. Он издевается над датировкой, он не верит в то, что и «другие люди будут жить через 200 лет». Чего стоит угроза героя Серебрякова, поданная на камеру, который говорит спокойно, нахально: «Скоро все изменится» (вспоминается слоган недавней эпохи: «Перемен, мы ждем перемен!», и то, как много интерпретаций он претерпел за последние годы), и такой же нахальный, в насмешку, выстрел вслед этому двусмысленному обещанию. И девчонка, которая грозится папой из райкома, так же дежурно грозится. И церковь, конечно, унижена до дискотеки. И отшельник — раз он русский отшельник, то, конечно, он из зоны, с темным прошлым. В подтексте — несправедливо осужденный из-за русской прямоты характера. В тельняшке. Пьет и о Боге поговорить страсть как любит. Баба его молчаливая, терпеливая. Хорошо солит огурцы, и тоже с какой-то угрюмой лесковской загадкой. Тут есть приметы такой лобовой типизации, которая красноречиво не случайна.

Смотрите, ведь в прологе режиссер дает нам понять, что может играть тонко, на полутонах и намеках, я имею в виду первую сцену на балконе, которая отсылает к ленфильмовскому кино лучших времен — от Авербаха до Германа. Когда два брата ведут вроде обычный и нейтральный разговор, а за ним — отчаянная тоска и предопределенность разных судеб в чем-то очень похожих людей. Время за этим стоит — и то, на котором Балабанов внешними приметами настаивает, и вечное российское. Он показывает, что так он тоже может.

А потом начинается совершенно другое кино. В лоб и без полутонов — Балабанов делает притчу. О том, что такое русская ментальность, российский тип и стереотип. Обратите внимание, только в сцене на балконе есть какая-то психологическая индивидуализация, не случайно ему понадобился Маковецкий, чтобы был хотя бы за кадром такой доцент доцентович. А дальше идет доведенное до метафорической концентрации общее место. Не в плохом смысле — как механизм жанра. То есть если уж, скажем, мент — так и девку в наручники. Если насилие — то не в удовольствие себе: сцена с бутылкой, как и с трупом, — акт возмездия за дурь, за безмозглую тупость жизни, за невинность, которой девку все равно вот-вот грубо лишат, если не он, носитель зла, то захмелевший искатель Солнца и веры. Если мертвечина, загнивание — то в прямом смысле — трупаки. Но самое главное, мне кажется, о чем говорит эта картина, — это тотальное чувство незащищенности, обнаженной беззащитности, от которой до ярости и агрессии — один шаг. Вот почему я ее восприняла как трагедию.

Меня не шокировали сцены насилия, потому что в них нет никакого натурализма. В них — дистанция и в буквальном, и в художественном смысле. Авторская дистанция. Не случайно, посмотрите, два главных института он берет, куда можно за защитой обратиться, — милицию и церковь. И с церковью — тоже примета времени, она же клише: в 80-е все доценты по научному атеизму кинулись креститься. На меня «Груз 200» гораздо больше подействовал, чем «Война», в которой было много фальши. И еще вот что важно. Маньяк — воплощение метафизического зла. Как советская власть — из сегодняшнего дня — воплощение метафизического ужаса. Слава богу, что маньяка не играет Евгений Миронов, потому что, если бы его играл Миронов (который должен был), получились бы формальная психология и частная история. А Алексей Полуян, чье лицо нам совершенно незнакомо, играет анонимное зло, творимое как будто без воли, замороженное существо, труп, «груз 200», его герой действует на автопилоте, он метафора. Маньячного государства. Существования в анабиозе.

З.Абдуллаева. До просмотра я знала этот фильм по кадрам. И первое, самое важное впечатление после просмотра, что в такой якобы прямолинейности,

а на самом деле в таком оголении фундаментальных стереотипов, что мне очень нравится, — огромная сложность и точность. За многих постарался товарищ Балабанов. Пусть кто-то за эти пятнадцать лет сделал бы фильм тоньше. Одна лажа была. Но зрители и наши коллеги хотят лажи. Вот же в чем дело. Будто не здесь, а на острове прожили и живут. Может, и так, может, там и живут. В прекрасном далеке.

Л.Карахан. А по-моему, вы обрушиваете на Балабанова, на его фильм все свои скопившиеся к сегодняшнему дню лет за пятнадцать безответные киноожидания. Но Балабанов вовсе не собирается эти ожидания удовлетворять. Ему бы с самим собой разобраться. И не знаю, как зрители, а он явно удаляется на остров. Ведь если говорить о том, почему свои счеты с временем он выдает за счеты именно со смутными временами застоя, то напрашивается простой ответ: там, в 1984-м, Балабанову с его сегодняшним мироощущением гораздо легче и естественнее обосноваться, чем среди, как цитировала Зара, «зажиточных и нарядных людей». Попытка залечь на дно и примериться к теме смерти в декорациях современности, которую Балабанов предпринял в предыдущей своей картине «Мне не больно», не была вполне убедительной. «Нарядность» нового времени явно мешала героям этого фильма по-настоящему отрубиться и беспрепятственно погрузиться в коматозное забытье, к которому они подсознательно идут, на протяжении всего фильма потребляя спиртное. И не то чтобы преуспевающий сегодняшний день, который принуждает к бесконечному социальному действию, иногда даже через «не могу», сделал трезвость нормой жизни. Но алкогольная стихия словно лишилась теперь того отчаянного разгульного и гибельного куража, который в эпоху позднего застоя придавал ей поистине исторический масштаб.

Что же касается нового балабановского сюжета из начала 80-х, то в него именно на маргинальной алкогольной волне беспробудно пьющий самогонщик Алексей легко и мощно входит, как настоящий и, я бы даже сказал, романтический герой.

Герою, наиболее адекватно выражающему в фильме «Груз 200» новые режиссерские чаяния, до лампочки и «университет», и «военкомат». Точнее, он глубоко презирает всех вместе взятых исторических банкротов, называя их «падальщиками». И главное, что отличает его от этих пресмыкающихся, дрожащих тварей, — совесть, о которой он говорит, думает и радеет больше всего. Именно горячее желание пребывать в согласии со своей совестью, далеко не всегда исполнимое — жизнь есть жизнь, — вселяет в гибельное и, как говорят в русских деревнях, «на отжилую» существование Алексея дух свободы, независимости и харизматичной романтики. Хотя, конечно же, романтика эта особая, негативная. Сумеречно мечтая обустроить свой хутор, свой огород по законам утопического города Солнца, Алексей не надеется реально исправить мир. Он хочет по возможности непозорно, небессовестно его покинуть. И при таком раскладе критерием героического становится уже не подвиг самоутверждения, как в «Брате», а подвиг самоотрицания – отчаянно бесстрашная, граничащая с полным, бесчувственным равнодушием к смерти готовность умереть, стать, как и время у Балабанова, «грузом 200».

И право умереть Алексею в фильме дано. Осужденный за убийство своего работника — вьетнамца Суньки, которое он не совершал, Алексей идет под расстрел и погибает в мрачном тюремном каземате от рук расстрельщиков в погонах. Эта смерть должна вызывать наиболее острое сочувствие, как, фактически, главная ценностная потеря.

Можно даже сказать, что экзистенциальное убывание преподносится Балабановым как моральная победа. Вспомните сентенцию, которую мы получаем от Алексея, но не из его уст, а для усиления сакральности как апокриф в рассказе о нем его сожительницы Антонины. «Чем раньше Бог забирает нас к себе, тем меньше у нас возможности согрешить», — цитирует она Алексея.

Наверное, можно спорить о том, что первично в перемене, которая произошла в балабановской поэтике, что так изменило его внутренний пейзаж:

то ли разлад с временем изменил представление о герое, то ли судьба героя привела к изменению авторского взгляда на время. Но в любом случае есть конкретный художественный результат: крепкой (пожалуй, как никогда) режиссерской рукой Балабанов отстроил мощную образную конструкцию, внутри которой — бессилие и обреченность. Его кинематограф больше не пытается увлечь, как в «Брате», за что Балабанова не раз объявляли слишком пафосным, а значит, несовременным. Новый Балабанов уже вполне вписывается в классификацию «актуальный художник», поскольку он не *увлекает*, а *вовлекает* в свое художественное пространство и не заряжает зрителя, а разряжается, разгружается за его счет. Актуальный писатель Владимир Сорокин сказал как-то, что пишет именно для того, чтобы снять внутреннее напряжение и получить терапевтический эффект.

Буду только рад, если новый фильм позволит Балабанову приблизиться к такому эффекту. Но можно понять и тех, кто не хочет смотреть фильм и не желает быть громоотводом. Наверное, честнее всего было бы писать на «Грузе 200»: «Минздрав предупреждает...» Ведь кризис героя ведет не просто к его аннигиляции, но и к весьма токсичному расщеплению, распаду самой героической субстанции, о чем не могу не сказать.

Победитель Данила Багров был монолитом. Добро и зло, сострадание и беспощадность были сконцентрированы в едином безудержном романтическом стремлении этого героя к правде и справедливости, ради которых он мог перестрелять полгорода. Что же касается *Алексея*, сыгранного *Алексеем* Серебряковым в фильме *Алексея* Балабанова, то он уже не монолит. Он лишь часть этого распавшегося монолита, хотя и олицетворяющая именно романтическое, нравственное начало, которое и в своем убывающем качестве продолжает оставаться для Балабанова неким ориентиром, опорой. Но Балабанов уже не может избавиться, как от страшного сна, от темной стороны героического, получившей в процессе распада самостоятельность и свободу, – от мистера Хайда из Ленинска в лице капитана милиции Журова, который, почти как видение Ивана Карамазова, неотступен и обрекает автора «Груза 200» на сосуществование с ним.

Не случайно этот Журов так тесно связан с Алексеем какими-то так до конца и не проясненными сюжетно, а значит, уходящими в символический план узами. И точно так же, как в образе Алексея, в Журове гораздо больше метафорического смысла, чем социального реализма. Иначе было бы просто невозможно объяснить его «милицейскую» историю и все его взаимоотношения с подчиненными, которые, буквально как сомнамбулы, творят по приказам Журова чудовищный беспредел. Непохоже как-то, что Балабанов вдруг решил рассказать нам конкретную историю про «оборотней в погонах».

Скорее Журов — из милиции, потому что у автора просто не нашлось приписки, более соответствующей его представлениям о холодном и беспощадном насилии, лишенном уже всякого романтического оправдания.

В поэтике фильма злодей Журов такой же осколок героического, как и утопист Алексей. И оба персонажа, по сути, в равной мере могут претендовать на право называться alter ego автора. Право, которое изначально включает в себя летальный исход и превращение в «груз 200» — не по дурной случайности, как смерть Суньки, а по неизбежности, которая предопределена истощением внутреннего авторского мира, уже не способного продуцировать цельного героя-победителя. Словно в каком-то гибельном сплетении взаимодействий и взаимоподмен и Алексей, и Журов идут к одному и тому же концу от одного и того же начала. Хотя и не теряют своих собственных траекторий падения.

Поначалу именно Алексей хочет изнасиловать случайно попавшую к нему на хутор дочку секретаря местного райкома — Анжелику. Но, не обнаружив ее спьяну, Алексей идет спать. И тогда Журов, заметьте, без всяких подобающих случаю вожделения и похоти, а как зомби, равнодушно следуя какому-то предначертанию, хладнокровно убивает подвернувшегося некстати работника Суньку и насилует Анжелику бутылкой.

«Груз 200»

З.Абдуллаева. Да герой Серебряков пьяный, понимаешь, пьяный.
Л.Карахан. Я и говорю, пьяный. Но Анжелику он заметил и хотя еле идет, но ищет ее.
З.Абдуллаева. А ты жену его видел? Каждый бы заметил. Ну ладно, пардон.
Л.Карахан. Если бы это была сугубо бытовая история, в ней, наверное, не было бы той гнетущей фатальности, которая и производит шоковое впечатление. Быт, прагматические мотивации, по-моему, ничего не объясняют в загадках и недосказанностях фильма. Например, в любви Журова к Анжелике. Ведь насилуя ее, приковывая ее наручниками к кровати и т.д. и т.п., Журов объявляет, что любит Анжелику и сокрушается, что она его не любит. При этом он не похож на идиота. Он и не маньяк, за которого его все дружно принимают. Потому что в его извращенных действиях нет достижения, куража, которые являются главной характеристикой даже самой хладнокровной маниакальности. Журов действует, как чудовищно запрограммированное устройство, как безжалостный фантом, как зловещая символическая функция распада. И его импотенция именно символична. Символична и его «любовь», превратившаяся в абсолютное извращение.

Именно как в фантома зла стреляет в Журова Антонина, появление которой он, обреченный на смерть, словно не видит. Застигнутый в кульминационный момент своей садистической, импотентской оргии Журов даже не пытается сопротивляться смертоносному для него священнодейству Антонины: она неторопливо заряжает ружье и беспрепятственно стреляет в Журова. Кстати, после убийства Журова она уходит, ни на секунду не задумываясь о судьбе прикованной к кровати главной жертвы фильма — Анжелики. Ее вроде как и не жалко. Потому что не в ней и не в прекрасно выписанных бытовых подробностях дело.
З.Абдуллаева. Да? Там этот Журов, гениально бесстрашный Полуян, существующий прямо-таки как американский актер, увозит ее после всего. А она говорит: «Я туфли забыла». Одна деталь — все 80-е годы всплывают, 80-е ее, этой барышни, круга. И там море таких деталей.
Л.Карахан. Конечно. Хороший режиссер — точен в деталях. Ему же надо передать это страшное психологическое состояние — как у чеховского героя, которому поездом ноги отрезало, а он беспокоится, что в сапоге у него припрятаны деньги.
З.Абдуллаева. Никакая это не психология. Такие состояния и сюжеты никакой психологией не взять. Психологическое искусство, хочу напомнить, не универсальное искусство.

Л.Карахан. Так и я об этом. О том, что главную связку этого фильма – единство Алексея и Журова – никакой психологией не возьмешь.

З.Абдуллаева. По-моему, тут гораздо важнее связка тотального бессилия и безмерной власти, сравнимые разве что, действительно, только с бессилием безмерной любви. Так что Балабанов не совсем лукавит, когда говорит, что фильм о любви. Мы знаем, что и отчизну можно полюбить очень странною любовью. Немыслимая, казалось бы, связка, которая, однако, существует и которую Балабанов проявляет. Там два, по-моему, склеенных рядом плана. Полуян смотрит, как насилует Баширов эту девку. А мать его смотрит телевизор. После этой сцены он выходит и садится рядом с маманькой и также смотрит телевизор. Потрясающие переходы.

А.Медведев. Вернусь к своей версии объяснения болезненной реакции на фильм. Все говорят о его радикальности. Но я бы не назвал его радикальным. Мне кажется, это кино — очень целомудренное. Я недавно просматривал сборник интервью Тарантино и вспомнил, какие были дискуссии по поводу отрезанного уха в «Бешеных псах». Западная критика тоже этим переболела, тогда, в середине 90-х. А нам до сих пор кажется, что три трупа в одной комнате с прикованной наручниками девушкой — это в кино вещь нравственно недопустимая. Касаясь острой реакции, надо осознавать, что насилие всегда связано с тем, насколько критик понимает, к какому жанру, жанровому канону картина принадлежит: никто же не возмущается насилием в «Крепком орешке» или «Смертельном оружии». Мне кажется, что последние картины Балабанова можно было бы условно назвать исследованием, энциклопедией жанров, тем, чем занимался в свое время Кубрик. Он тоже начал создавать свою антологию с мелодрамы «Мне не больно», с черной комедии в «Жмурках» и с триллера с элементами хоррора в фильме «Груз 200». Вот эта как раз техническая сторона жанровой стратегии Балабанова мне представляется очень интересной. Что он делает? Он берет жанровую конструкцию, очевидную в начале «Груза 200»: мы видим полную луну, хутор какой-то заброшенный в непонятной местности, видим его обитателей...

Н.Зархи. Из кустов странный тип в упор на нас смотрит, как у Линча...

А.Медведев. ...немой милиционер, хотя не знаем еще — милиционер он или нет, и вообще он выглядит каким-то лесным чудовищем. И вроде бы Балабанов погружает нас в какую-то жанровую структуру. То же самое он делал в «Жмурках». Типа, вот мы тут решили поржать по поводу того, какие прикольные бывают бандиты, какие у них низкие лбы, идиотские фразы и какие они глупые. После этого в какой-то момент происходит смена регистра, и мы обнаруживаем, что жанровый мир, создаваемый Балабановым, выходит далеко за пределы обычного комикса.

В каком-то смысле он вскрывает связь жанровых структур с реальностью. Как в «Жмурках», в какой-то момент понимаешь: «Господи! Да это же все про нас!» Это не над бандитами пришли посмеяться, этот он про нашу жизнь рассказывает. У Балабанова этот прием более эффективен в одних случаях, менее эффективен в других. В какой-то момент, исследуя жанровые структуры, он делает для себя открытие: жизнь разговаривает с нами языком жанра. Жизнь — это такая жанровая штука. Смерть, любовь, мелодрама, невероятные совпадения, убийства, все что хотите. Шекспировские страсти — это все наша жизнь. Вот жанровые структуры. Штампы потому и стали штампами, что мы очень часто сталкивались с ними не только на уровне собственного, но и коллективного опыта. Балабанов возвращает жизнь этим жанровым структурам, выводя их из сферы интертейнмента, таких вот готовых схем для вовлечения зрителя в какое-то зрелище. И использует их по прямому назначению – для описания и внутренней реальности, и внешней социальной реальности того или иного времени.

З.Абдуллаева. Ну, разумеется. Вне жанра, включая внежанровые конструкции, и это совсем не парадокс, произведение не существует. Чем вошел в историю Бахтин? Тем, что объяснил человечеству, что именно жанр строит и завершает целое. Причем именно завершает, а не условно композиционно за-

канчивает. Жанр уясняет действительность; действительность проясняет жанр. Это его слова. И это фундамент так называемой социологической поэтики, ничего общего не имеющей с вульгарной социологией. У нас никто с этим, действительно, не работает, понимая под жанром его клишированные закономерности, поверхностные схемы, пригодные для телесериалов. А у Балабанова элементы хоррора, психотриллера входят, конечно, во внежанровую структуру, где эти элементы ведут себя, как живые. Но в теорию жанра мы углубляться не будем. У Чехова в раннем рассказе есть реплика одного персонажа: «Я хоть и маленький человек, а и у меня в душе свой жанр есть».

А.Медведев. У нас с этим никто не работает, про это не понимает.

Д.Дондурей. Все мы ощутили, что, несмотря на потрясающее мастерство Балабанова, его художественную мудрость и умение, фильм тем не менее — экстраординарный по своим именно смысловым ресурсам. У автора действительно есть внутренняя вселенная, и нам интересно путешествовать вместе с ним в тайге его огромного внутреннего мира, по «внутренней империи» Балабанова.

У меня, правда, другая гипотеза, такая же частная, как и любые другие. Мне кажется, что мы имеем дело с одним из важных киносвидетельств последних пятнадцати лет: неспособности ни одной общественной институции — ни политиков и власти, с одной стороны, ни художников — с другой, ни каких-то иных смыслообразующих структур — ни пятой, ни десятой силы предложить людям хотя бы какие-либо объяснения того, что с ними происходит. И поэтому ничего, кроме невероятного газонефтяного везения и мудрости Путина, умеющего с блеском одновременно рулить то круто налево-направо, то вверх-вниз и каким-то хаотическим образом держать суперсложную Систему российской жизни. И никто другой сегодня здесь не занимается сохранением социума. Это могло бы делать мощное государство с его институтами, какая-то целостная продуктивная общезначимая система ценностей, их консолидация. Определенные моральные нормы и представления, которые могут быть универсальными, идущими от тысячелетнего опыта. Массовые коммуникации безусловно могли бы сохранять социум, если бы несколько сот топменеджеров не пилили там деньги с помощью довольно неразвитого механизма финансирования массмедиа. Просто огромное количество удачных обстоятельств держит систему российской жизни. И Балабанов невероятно радикально ставит вопрос. Фильм ведь не про социализм, это только такой умелый ход. Да, он нам десять раз сказал про 1984 год, но не верится ни на копейку. Из-за притчевости. Более того, все мы жили в советское время и понимаем, что ужас советского времени не только в насилии системы. Не в страхах патологии или самоцензуре. Он — в неизученном коде распада идеологической и моральной материи. Социализм до сих пор в этом плане никак не осмыслен. Эта несовместимая с жизнью травма действительно не изжита. Да и в нашем кино к ней еще в адекватных масштабах не подходили. В отличие от того, что делают те же румыны, хотя бы в тех нескольких выдающихся фильмах, которые всех нас потрясли за последние два года.

Н.Зархи. И немцы — в средних, но очень важных картинах.

Д.Дондурей. Да, и немцы отчасти тоже. Мне кажется, Балабанов поднимает руку на самое святое — на оценку российской ментальности. Того, что это такое — русские люди? А как они, когда «слуги государевы» легко меняются с бандитами — что в советское, что в постсоветское время. Она ведь, эта русская ментальность, — вневременная. Что у нас преступление, а что нет? Как мы относимся к любым, самым важным институтам и ценностям? Где и как притворяемся. Вот святое дело — люди, погибающие за Родину в Афгане? Что у нас было с КПСС, с будущим, с чем угодно, включая величайшую нашу ментальную ценность — водку. Там не случайно много про водку. И очень точный представитель народа — мать капитана, сидящая с бутылкой у телевизора. Эта одна из ипостасей «матери Родины» покруче будет, чем Вишневская у Сокурова. Автор фильма ненавидит и нынешнее устройство жиз-

ни. Парень в футболке с надписью «СССР» — самый аморальный из всех, он для Балабанова хуже маньяка. Но при этом именно его автор оставляет в живых.

З.Абдуллаева. Хуже, потому что капитана хотя бы убивают.

Д.Дондурей. Нет. Не потому он живой, что выскользнул из страшных объятий сюжета, а потому, что мерзкие условия «фарцовочной» жизни, по Балабанову, сохранились и расцветают.

З.Абдуллаева. Ну, это какое-то обыденное сознание. Хорошо еще, что никто здесь не сказал про «человеческое» и «античеловеческое» кино.

Д.Дондурей. Балабанов своего героя-фарцовщика ненавидит так же люто, как в России все ненавидят бизнесменов.

З.Абдуллаева. Этот парень так деликатно, так по касательной и так убойно сделан.

Д.Дондурей. Балабанов обсуждает самые важные вещи — защиту родных, правопорядок, бизнес, власть, армию, человеческие связи, любовь, будущее и импотенцию. И то, о чем Лев говорил, — великий русский обмен: сегодня ты на грани вышки, завтра полковник милиции — разницы никакой. В один и тот же день — вы друзья, в другой вы можете отправить друг друга на смерть. Это первый фильм такой, где поднимается жестокая, несентиментальная рука на «русский мир». Может быть, он, Балабанов, право такое имеет. Для него и для нас всех все это очень серьезно. И он может себе позволить говорить так про Россию, то, что он про нее думает.

З.Абдуллаева. Но никакой критической позиции наши режиссеры сегодня не занимают. Вся квазикритическая пена ушла в телепередачи.

Д.Дондурей. Я как раз хочу сказать, что «Груз 200» не протестное, а культурно-философское кино. Затрагивающее главнейшие темы последних трехсот лет. Любой российский разговор на кухне останавливается в этом месте. «А что у нас тут? Обреченка. А вот «Мерседесы», «БМВ», заполнившие российские города, тогда откуда?» Все вдруг начинают пугаться, что «Мерседесы» завтра исчезнут, и Балабанов им подтвердил: «Да, ребята, не парьтесь, конечно, исчезнут!» Он как раз бесстрашно поднимает такие вопросы, главное, находит художественный способ это сделать. По-моему, это один из самых трагических российских фильмов за всю историю кино. У Муратовой тоже есть очень трагические вещи, но нет, этот фильм жестче.

А.Медведев. Наши коллеги умеют иногда обсуждать подробности. Была целая дискуссия: уместна ли на маечке надпись «СССР» или нет. Потому что вроде бы в 84-м году советская символика была в моде только у иностранцев, которые приезжали на Арбат. Даже о качестве хлопка спорят — в одной рецензии я прочитал, что уж слишком она новенькая. Как раз и любопытно то, как Балабанов работает со штампами. Это, безусловно, буквализация метафоры, потому что перед нами человек, который распродаст страну в буквальном смысле слова. Такой вот яркий пример коммерческого использования советской символики...

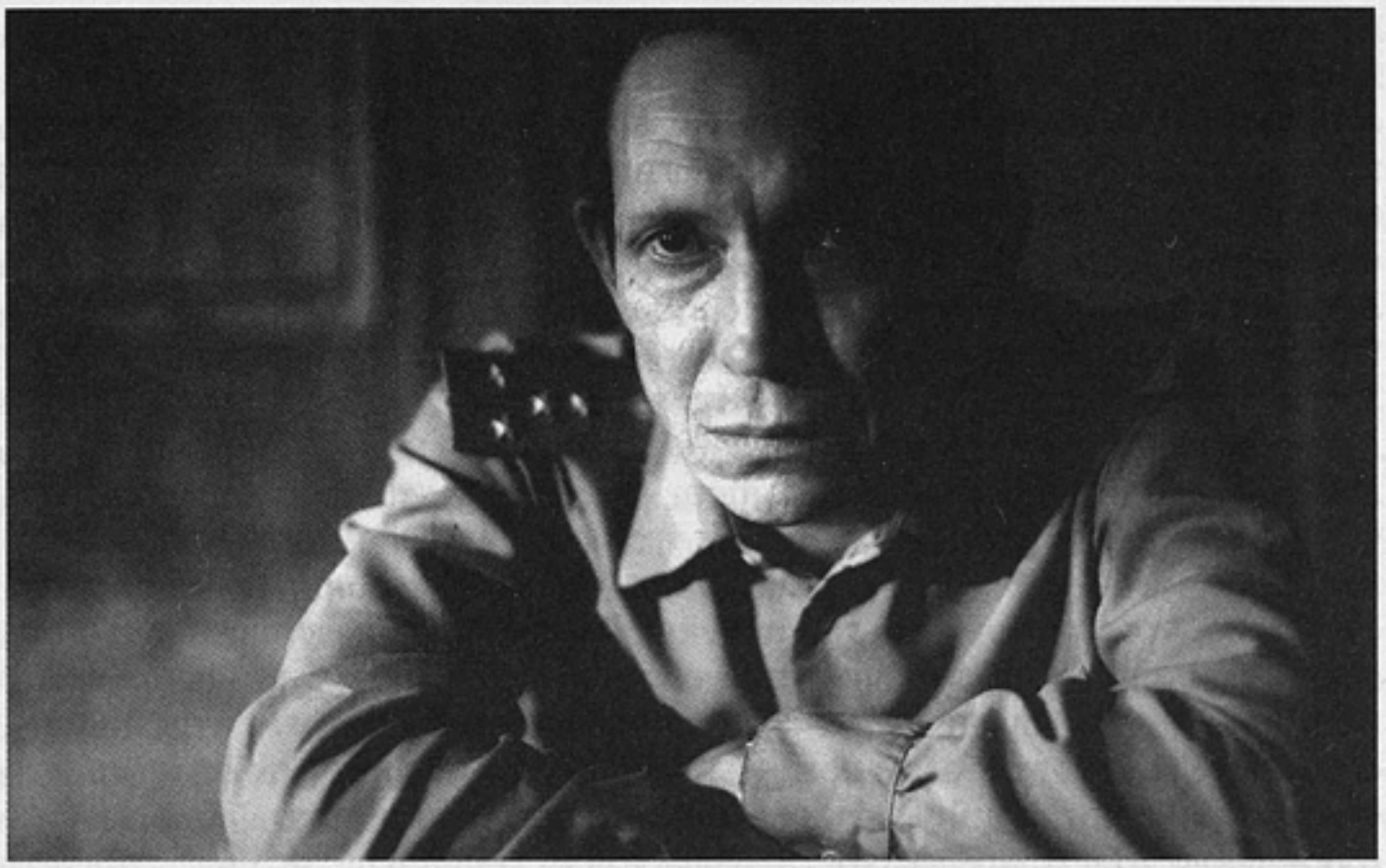
Л.Карахан. Этот персонаж завершает действие и как бы выводит из него в какую-то будущую жизнь – ту самую « зажиточную и нарядную», от которой Балабанов скрылся в эпохе застоя.

З.Абдуллаева. Мои знакомцы-леваки говорили, что не пойдут смотреть, а посмотрев, этой маечкой возмутились тоже.

А.Медведев. Действительно, то, что Балабанов делает на уровне жанровой стратегии, давно называется буквализацией метафоры. Хотите фильм про смерть эпохи? Получите четыре трупа.

Н.Зархи. И грязь, и мухи. И обретение Бога как простой приход в церковь: «Когда и где тут у вас можно покреститься?»

А.Медведев. Как известно, футуристы занимались подобным в начале прошлого века, когда метафора переставала работать. Когда нельзя было сказать «девушка красива, как цветок», нужно было эту метафору каким-то образом буквализировать, освежить ее значение. Так и Балабанов поступает



«Груз 200»

с жанром, превратившимся из базовой структуры художественного мышления в элемент интертеймента. Он начинает жанровые структуры разглядывать в жизни и переносить их на экран.

З.Абдуллаева. То, что стало потом тоже жанровым или культурологическим интертейнментом, — так вот сцена в церкви. Я, когда смотрела, подумала, что эту сцену надо бы подрезать. Хотя все равно роковой ошибкой она для меня не стала. И вот почему. Я ведь так почувствовала из 2007 года. А поскольку это есть метафора, а не правда, ведь в 84-м году никакой завотделом, завкафедрой не зашел бы туда и не спросил бы про крещение, то эта сцена — проекция будущего. И недаром этот дядька интеллигентским голосом Маковецкого озвучен. В результате и эта сцена точная, хотя, повторяю, поначалу меня она кольнула. Но переходное время в этом фильме проращивается из таких важнейших деталей, проекций.

Н.Зархи. Меня сцена тоже сначала резанула. Но потом я подумала: в лоб — так уж в лоб. Ни милиции, ни власти (райком), один Господь Бог остался. Приход этого доцента в церковь — тоже режиссерское дожимание.

З.Абдуллаева. Церковь, заметь, на кладбище. Это важно.

Л.Карахан. Потому что — по Балабанову — это еще один ложный, профанный выход из герметического сюжета, как и с парнем в майке: интеллигент рванул в церковь от беззащитности, с перепугу, а не потому, что уверовал.

З.Абдуллаева. Там есть, грубо говоря, гениальная сцена, когда этот интеллигент смотрит на Неву из своей престижной квартиры. Тоже натяжка, но говорящая весьма. Жена Неволина говорит: «Ты пойдешь завтра на кафедру?» Он: «Нет». И дальше — еще лучше: «Я пойду к Розенбургу. Возьму справку, что болею». Да, тонкач Балабанов. Она опять так невинно подает реплику из советского фильма: «Ты женщину нашел?» Балабанов все жанры киношные, клише того времени тоже здесь употребляет, сплавляет, выворачивает, демонстрирует.

Н.Зархи. Тоже цитата: жена, которая все время боится. Всего. Даже измены тихого и негулящего, лысого и затрапезного мужа. Это тоже такой привет прологу: всем прежним героиням Неёловой, Неволиной, Гурченко ленфильмовской, и, разумеется, так могла бы спросить Русланова в гениальном германовском «Лапшине»...

З.Абдуллаева. Я считаю, что эту картину надо всем показывать. Пусть люди встряхнутся.

Д.Дондурей. Кому всем? Фильм беспредельно сложный для большинства. Психологически и ценностно — невыносимый. Притчевый, но скроенный по методу не притчи же, а объясненной реальности.

Л.Карахан. Ради чего?

З.Абдуллаева. Чтобы помолчали некоторое время, что «нам нужно человеческое кино, ведь все не так плохо, как кажется». Вот эти обывательские разговоры хотелось бы прервать. Пусть вздрогнут как люди, посмотрев «античеловеческую» притчу. А то насмотрелись ужасов в телике и абсолютно потеряли чувствительность.

А.Медведев. Как ты говоришь, надо взбодриться.

Н.Зархи. Еще любят говорить про «доброе кино», которого хочется.

З.Абдуллаева. Да, и кино должно быть в шоколаде. Я еще слышала, что Балабанов «любуется насилием», что это «фашистское кино». Сегодня обсуждали последний фильм Зайдля «Импорт-экспорт», и кто-то из наших сказал, что это «буржуазное кино». Прямо не угодишь. А я вспомнила, что там повторяется сцена из «Собачьей жары», где над одной героиней измываются, сексуально в том числе, два австрийских фашиста. Они заставляют ее петь австрийский гимн, «Кукарачу», употребляя за милые глаза буквально в хвост и в гриву. И всем западным зрителям пришло в голову, что это антифашистская картина. А когда Балабанов показывает такое, говорят, что это фашистская картина. Вот разница восприятия. И это важный момент.

Д.Дондурей. Да. Это серьезно.

Л.Карахан. Фашист Балабанов? Не фашист Балабанов? Жизнь у него как жанр, или жанр — как жизнь?.. Все это оболочки, которые придумывает либо сам Балабанов, либо мы за него. Но почему мы так мало говорим по существу, про внутреннее состояние автора, которое определяет поэтику фильма?

А.Медведев. То, что я о жанрах говорил, о метафорах, не означает, что мы удалимся от содержания и ведем речь о технике. Что может быть более убийственной характеристикой времени, чем время, где не работает жанр, не работает метафора, где не работает структура мышления. Это ведь тоже способ диагноза, причем очень эффективный. И не менее радикальный.

Н.Зархи. И, с другой стороны, подтверждающий все-таки, что речь идет о вечном времени. Это российское время. Была, помните, книга Мэлора Стуруа «Время по Гринвичу и по существу». Так вот, у Балабанова — московское время, для России — «по существу». Хотя я согласна, что, может быть, отталкивается он, действительно, от своей погруженности в то время, которое он не изжил и изживать не хочет. В том числе и потому, что там, действительно, было легко существовать в своей законно оформленной маргинальности.

Л.Карахан. По Гринвичу я не собирался говорить. А по существу?.. Режиссеры не любят, когда их спрашивают: «Про что кино?» Но если нельзя спросить у режиссера, то всегда уместно и в принципе небесполезно спросить об этом зрителя, а тем более критика. Поэтому «про что кино?» — очень важный вопрос для того, чтобы понять, как с ним быть, как его воспринимать.

Д.Дондурей. Сейчас, по-моему, в большей степени, чем раньше, встает проблема общественного проживания этого фильма. Как не увязнуть в собственных стереотипах, силках психологии восприятия, в разного рода интерпретациях. Это ведь колоссальная интеллектуальная и эмоциональная работа — смотреть «Груз 200». Аппарат восприятия должен быть не менее разработан, чем эстетический аппарат фильма.

З.Абдуллаева. Потому что прямое высказывание есть самое сложное. Квазиарт, которого сейчас полно, легче делать. А дивидендов больше.

Д.Дондурей. Многие проблемы, связанные с неприятием фильма, с его разночтениями, обусловлены совершенно разной зрительской нагрузкой этого фильма, исходящей из различий возрастного, ценностного, профессионального, морального опыта. Программы больших художников, очень разнообразные, многомерные, бесконечные в интерпретациях этих текстов, становятся в процессе их освоения и оценки очень простыми. У меня нет гипотез, почему это происходит. Я просто субъективно фиксирую технологию приемки таких паромов. Сами причалы, индивидуальные швартовые, оказываются уже, короче, меньше, сломаннее, чем те гигантские корабли типа «Груза 200», которые приходят в этот личностный порт.

А.Медведев. Я-то фильм только что посмотрел. Мне как раз, наоборот, не хватило эмоциональной встряски. Все говорят, что это как удар кулака или как стакан водки. А я вот...

Д.Дондурей. Был защищен лучше.

А.Медведев. Я просто хотел узнать, не было ли ни у кого, кроме меня, такого чувства, что, например, фильм Ханеке «Забавные игры» действует сильнее, хотя это не самый его хороший фильм?

З.Абдуллаева. Самый хороший. И самый страшный, который я видела.

Н.Зархи. Но у Балабанова смысловая нагрузка на предельно жестокие вещи совсем другого свойства. Он не хочет вызвать натуральный ужас. Страх на уровне нейрофизиологии. Он упрямо держит дистанцию.

З.Абдуллаева. Если б режиссер поддал так называемой эмоциональности, то потянуло бы интертейнментом. Торможение энергетических зарядов, дистанция, сдержанность выдают зрелость и не попсовость такой режиссуры.

Н.Зархи. Если бы он поддал эмоций, возникла бы параллель (внешняя), скажем, с «Дневной красавицей» — в сторону морали, или с «Забавными играми» — к социальной психологии. А тут самое страшное, что для нашей жизни это норма, если по чуть-чуть. Как мухи, как пьянь-рвань, грязь, райком и бессмысленный, но никогда не выключаемый телевизор. И тонкость режиссуры в том, что режиссер все время уходит. Ведь что важно? Он по коллизиям пережимает — маньяк, насилие, труп в койке, убийство, безумная старуха мать, жена-мстительница и т.п., а по исполнению — как будто смазывает, не дожимает.

З.Абдуллаева. Да, недожимание. При, казалось бы, кошмаре. Что тут скажешь, пленяет. Никакой кавалерийской прыти, никакого эмоционального наскока, как в «Брате-2»

А.Медведев. Все-таки для Балабанова этот фильм совсем другой. Может, не совсем другой, но отличающийся от остальных. Меня он как раз своей сухостью, может, даже нарочитой, поразил. Было обидно, что я не увидел старого Балабанова. Ведь он всегда был мастером точных режиссерских деталей, рельефности отдельного персонажа. Взять те же «Жмурки», что ни говори, но это Панин, который крестится на храм, Дюжев, который учит английский, Михалков — вся история которого в монологе: «Ты бы к маме в больницу зашел». В «Грузе 200» подобного почему-то нет. Я вот и хочу спросить у вас, почему этого нет? Почему я ничего не знаю про профессора научного атеизма? Кроме малоправдоподобного разговора с героем Серебрякова.

Н.Зархи. Так это специально. Клише, абсолютное клише.

З.Абдуллаева. Он его заводит, тот, как на лекции, как по нотам, отвечает. Стереотип на стереотип дает или должен высечь как раз не стереотип. В головах публики.

Н.Зархи. Шпарит цитатами, переписанными из учебников. Его стертость тоже важна, он принципиально лишен индивидуальности. Немирович-Данченко говорил о трех правдах — жизненной, социальной и сценической. Они все так сошлись в «Грузе 200», что фильм обречен был вызвать шок. Неприятно, что так мерзко — о нас. Неприятно, что вроде о прошлом, но снайперски попадает и в сегодняшнюю повседневность, и в сегодняшние настроения.

ЛЕВ ГУДКОВ

Расползающееся общество

«Груз 200»

Я мало смотрю нынешнее российское кино. Честно скажу, в своем собственном качестве (высокого искусства) оно мне не очень интересно из-за характерной игры на «понижение» представлений о человеке, готовности следовать за массовыми настроениями растерянного и деморализованного общества. Другое дело, если относиться к нему как к свидетельству состояния умов в среде «элиты», ее ангажированности какими-то проблемами, манерой их обсуждать или видеть в кино документы массовой культуры. Как социолог я стараюсь следить за тем, что именно становится предметом общего внимания, «событием» в кино, о чем люди говорят, что и как их задевает. В этом отношении, мне кажется, «Груз 200» действительно выпадает из ряда других фильмов.

«Груз 200» интересен попыткой диагностировать моральный, человеческий климат в нашем обществе и проследить истоки внутреннего надлома, неудачи страны стать другой, более открытой и благополучной, не столь звероподобной. Ныне работающее поколение художников, мыслителей, публицистов, кажется, начинает смутно ощущать беспокойство по этому поводу и пытается разобраться с предшествующими фазами переживаемого всеми кризиса, старается сдвинуть или отодвинуть в сторону обычные, расхожие и тривиальные, версии его происхождения или природы. Другими словами, не только поставить диагноз нынешней ситуации, но понять причины такого положения, а это значит — прояснить для себя, что же оставлено нам поколением отцов, разобраться с советским прошлым.

В фильме А.Балабанова рассыпаны многократные отсылки к этому времени (и через Черненко, который выступает в телевизоре, и через похороны Андропова) и к символике 1984 года, вызывающего аллюзии с книгой Амальрика и с Оруэллом.

Я принял поставленные авторами рамки, эти правила игры, поэтому смотрю на сюжет, как на период, предшествующий перестройке, распаду, предшествующий всему тому, что происходило потом на протяжении двадцати лет.

«Груз 200» — это социальный фильм (хотя и использующий множество отработанных и почти «архетипических» ходов, начиная с мотива «мертвого жениха»).

Разумеется, каждый может прочесть его по-своему, но я увидел в нем попытку представить кинематографическими средствами первые трещины или культурные, смысловые разрывы внутри нашего общества как потерю детей (в любом смысле, в том числе — метафорическом), а значит, невоспроизводимость прежней жизни. Речь не только о «мертвом теле», никому не нужном, убитом на бессмысленной войне солдате, от которого отпихиваются все официальные службы, но и о детях, которых родители побаиваются и чей язык и желания плохо понимают. «Наш» человек тут предстает уже в своем завершенном виде: от прежнего миссионерства или советской веры в то, что мы превосходим всех по своим душевным качествам или, по крайней мере, в принципе отличаемся от «других» стран, от энтузиастических надежд на «новый идеальный мир», когда-то двигавших первым советским поколением, давно уже ничего не осталось.

Остатки этого сознания своей исключительности предстают сегодня чаще в негативном виде: мы «особенные» в своем социальном неблагополучии. Однако внутренние, психологические причины этого неустройства для абсолютного большинства (и элиты, и массы) закрыты для понимания. Обычно винят кого-то другого — «новых русских», коррумпированную или бездушную власть, чеченцев, Запад, бандитов, но только не самих себя (сознание собственной ответственности, видимо, последнее, на что пойдет наш человек). Поэтому сознание своей особости или исключительности проявляется в очень своеобразной форме — в готовности (и несомненности своего права) навязывать собственные представления другому, как надо жить. Когда-то европейское кино было поглощено проблемами некоммуникабельности: внешнее благополучие и слишком сложный, формальный, институциональный мир вел к отчуждению в отношениях между людьми, страдающими от взаимного непонимания, отсутствия тепла и т.п. В нашем кино (или литературе) отчуждение возникает в силу примитивности внешних форм организации жизни, их принудительной безальтернативности.

Примечательно, как передан в фильме Балабанова фоновый образ общества — несколько раз повторенная панорама города Ленинска, страшная картина сплошной промзоны, молоха, живущего какой-то самостоятельной жизнью, — горизонт очерчен дымящими трубами огромного производства, бесконечными грузовыми составами, обеспечивающими его прокорм, разбитые тяжелыми машинами улицы и подъездные дороги, короче, пространство без людей, которое лишь отчасти дополняют грязные слободские бараки или обшарпанные стены городских пятиэтажек, ведомственных зданий, дискотека в полуразрушенной церкви. Люди подчинены этому тотальному ритму внешней силы, никак не связанному с их частными заботами и проблемами, они не властны над своей жизнью.

Мои впечатления от «Груза 200»: предчувствие расползающегося общества, гниющая, отмирающая ткань. Исчезают моральные связи, человеческие отношения. Насилие становится главным кодом социального поведения. В фильме оно предстает в самых разных вариантах: от государственного насилия (и его человеческих последствий) до бытового или извращенного, сексуального. Насилие оказывается тем, что удерживает сообщество как целое. Еще сохраняются по инерции какие-то самые близкие, личные связи между людьми (главным образом — семейные), но уже более сложные и опосредованные, большие социальные связи (дружеские, моральные, правовые, профессиональные) просто исчезли, их почти нет, этих сложных социальных отношений и, соответственно, мотиваций поведения, представлений, выходящих за рамки чего-то непосредственного, повседневного (обеспечения дефицита продуктов, услуг, блата и проч.).

Общество быстро примитивизируется. Именно на основе всеобщего, разнообразного (от идеологического до военного, от армейского или милицейского до лагерно-брутального) насилия.

Чем человек, показанный Балабановым, отличается от советского, который проступает в наших массовых социологических исследованиях? Советский человек не просто аморальный, а приноровившийся к злу, притерпевшийся к нему, как к неизбежной составляющей обычной жизни, привыкший к государственному насилию (как к просто наиболее распространенному), воспринимающий его как неизбежный и совершенно недраматичный элемент собственной жизни, вроде серого неба и слякоти в ноябре. Именно из-за этой притерпелости он потерял какие-то очень важные ориентиры. Он — аморален, но не в том смысле, что законченный злодей, а просто он не знает, что такое мораль, где нужно, должно остановиться, а где нет. Он никогда не имел дело с поведением такого рода, не понимает смысла моральных отношений, поскольку этого нет в его опыте). Он пассивно приспособился к такому положению дел, когда с ним можно сделать что угодно, не спрашивая его согласия. Приспособился благодаря своей готовности халтурить, соглашаться, но не исполнять, тянуть резину.

Тех, кто уступает насилию, не будучи в состоянии ужиться с ним, обойти его или откупиться от него, привозят в цинковых ящиках или просто уничтожают. Инерция этого общества, типа существования, типа отношения к другим, обеспечивается именно этим приспособившимся человеком. Но это то, что Балабанов не понимает. Он очень ясно показал омертвление человеческого, развал, кризис, насилие как тип поведения. Кстати говоря, насилие, по-моему, вообще сквозная тема в нынешнем кино. Взять «Эйфорию», «9 роту», «Брат-2», «Войну», «Ворошиловского стрелка» или уж, казалось бы, почти пасторальную картину «Возвращение» (посмотрите там на отношения отца — это экзистенциальные отношения, но тем не менее это все равно насилие, и ничего там другого не появляется).

Когда-то право на насилие было государственно, идеологически оправданным, легитимированным (я имею в виду даже не довоенные или тематически «военные» советские фильмы, а такие, как, например, «Коммунист» или «Бабье царство», многочисленные школьные фильмы), позднее, перед перестройкой оно начинает подвергаться сомнению («Остановился поезд» и т.п.). Но сегодня насилие рассматривается и разбирается в самых разнообразных формах и проявлениях. Насилие — это код, алгоритм социальности, основное правило отношений между людьми. Это означает, что все другие ценности, отношения и представления человека подчинены этому коду и подавлены. Мы, собственно, и видим это. Базовое, фундаментальное представление о человеке — это циническое отрицание за ним каких-то самодостаточных, самоценных свойств, прав, автономности, неверие в его способность к чему бы то ни было. Но этот отказ в признании за ним какого-то достоинства, значения становится поводом или основанием силового принуждения его к тому, что считает правильным или желательным обладатель силы и средств принуждения (все равно, кто это будет, — милиционер, военком, политик или бандит).

Диагностика этого состояния, мне кажется, очень точна в фильме Балабанова. Он очень тонко чувствует это, но, если строго говорить, не справляется с истолкованием самой природы насилия. Чтобы оттенить его рутинность и общераспространенность, режиссер использует, как мне кажется, стереотипные приемы экстраординарного выведения ситуации из обычного течения жизни: вводит в сюжет маньяка и садиста, безумную пьяную старуху, немотивированную жестокость, снятие табу на отношение к мертвым, «случайность» смерти вьетнамца, стремительно прокрученный (видимо, за сутки) суд и такое же приведение приговора в исполнение, равно как и женский самосуд — мотив, не раз встречающийся в кино последних лет. Мне кажется, что это нагромождение стечений разных обстоятельств — не самый сильный ход мысли, хотя ему трудно отказать в зрелищности. Балабанов разрушает некоторые стереотипы и штампы общего мнения, но столь же стереотипными приемами. Представим себе сейчас сюжетную конструкцию, в которой Валера — герой нового времени, торговец, жених подруги главной героини —

водку бы достал немного раньше, до закрытия магазина, и ему не пришлось бы ехать в этот шалман за самогоном. Сюжет бы рассыпался, но конструкция реальности была бы той же самой. Все было бы то же самое, включая и садиста, милицейского капитана из бывших лагерных надзирателей... Не было бы, видимо, условий для такого проявления ужаса, но люди бы и дальше жили... И вот это-то — самое интересное. Мне кажется, что режиссер облегчил себе задачу, можно было бы сделать (в кинематографическом смысле) то же самое, но тоньше, показать более сложный порядок рутинных отношений, без механизмов искусственной конденсации чрезвычайных обстоятельств.

Тема расползающегося, аморального общества, аморального человека, которого он диагностирует, на мой взгляд, требует более сложных конструкций реальности, чем убийство или шокирующее изнасилование.

Если российская жизнь и патология, то это патология чрезвычайно устойчивая, почти что норма. Советская власть и принявший ее или сложившийся под ее воздействием советский человек не просто существовали почти целый век, но и по инерции продолжают воспроизводиться в значительной степени до сих пор. Система распалась, но отдельные институты, от которых зависит наша повседневная жизнь, сохранились. А главное, этот человек, пусть даже и немножко видоизмененный, приспособился к условиям постсоветского общества. По-другому он жить не может, поскольку другой жизни и других отношений не знает. Свой аморализм общественных представлений, включая и представления о собственной природе, он и считает единственно реальными, а отношения между людьми — единственно возможными.

«Реализм» такого рода оказывает самое угнетающее действие. Именно поэтому нового или, точнее, другого человека в России не возникает, как, впрочем, и иных представлений о том, что хорошо, что плохо. Не появляется прежде всего потому, что люди как бы убеждают себя, уговаривают, что другая жизнь, другие отношения между людьми, отношение к самому себе прежде всего, невозможны. Собственно, кино и воспроизводит в разных формах это циническое сознание, неверие в то, что можно жить иначе, отсутствие даже следов прежнего идеализма. Напротив, сама мысль об этом вызывает если не злость и раздражение, то, во всяком случае, чувство неловкости, как если бы кто-то в приличном обществе ляпнул какую-то глупость. (В этом плане я бы искал предшественников героев нынешнего фильма Балабанова у Шукшина, у которого есть рассказ «Срезал», где он впервые попробовал го-

«Груз 200»

ворить о самоценности или самодостаточности жестокости. Помните: «Мужики Глеба уважали, но не любили»).

Никого сегодня не шокируют массовые проявления агрессии, рост коллективной злобы, ксенофобская или антиамериканская риторика, равно как и публичные шоу, построенные на сознательном и демонстративном нарушении чувства вкуса и норм приличия. Это все то же разлитое, диффузное насилие как язык коммуникации, способ выражения «кто здесь главный» или что считать самым важным.

Наши социологические исследования показывают, что чем выше уровень внутренней агрессии, тем сильнее ностальгия нации по советскому времени, по тому, что оно ушло. Брежневский период воспринимается как золотое время, наиболее спокойное, обеспеченное, стабильное, когда государством были гарантированы какие-то блага и прочее. Его идеализация особенно ощутима на фоне кризиса 90-х годов. То же можно сказать и про устойчивую любовь к старым советским фильмам, даже зависть к тем розовым временам и лентам, где действуют простые (простодушные до некоторой картонности), романтически настроенные герои. Это ностальгия по нециничным, приподнятым отношениям социальных масок.

Многие будут воспринимать «Груз 200» в штыки именно потому, что это сильнейшая атака на их ностальгические чувства, воспоминания, на их нынешнее ви́дение прежней жизни. Хотя вернуться туда никто не хочет.

Любой психоаналитик вам скажет, что самоанализ вызывает сильнейшее сопротивление. Редко кто вообще отваживается или способен на него. И мало кто в состоянии действительно провести успешный самоанализ. Тем более если его предметом становятся проблемы национальной идентичности. Механизмы вытеснения включаются сразу. В публичном пространстве, в поле медиа, сериалов, фильмов, политических программ, там, где люди встречаются с мифами, с оценками, с интерпретациями недавнего прошлого, всего этого словно нет. Вместо работы памяти беспомощная эклектика оценок: Сталин и хороший, и плохой, советская власть чудовищная и замечательная, прошлое время изумительное и бесчеловечное. Советское общество сейчас мифологизируется — дескать, и время было нежное, доброе, теплое, по улицам можно было ходить, дочек выпускать на улицу. Напротив, десятилетие после августа 91-го маркируется как жестокое, катастрофическое, античеловеческое. Помимо явной потребности в мифах сегодня у людей нет средств удержания памяти. И это действительно сложная и интересная проблема. Неосмысленное, неотрефлексированное прошлое не удерживается в массовом сознании. Сейчас нет того института, той группы, которые могли бы передать ужас существования в 30—50-х.

Процесс осмысления прошлого невозможен без собственной ценностной, в том числе моральной, позиции в отношении к истории или хотя бы признания кого-то в качестве внешнего авторитета. В поле публичного внимания, общественной рефлексии нет очень важной фигуры — значимого Другого, который мог бы быть таким же авторитетом для общества или массы, каким для больного является психоаналитик или врач — внимательный, сочувствующий, знающий, как помочь человеку выйти из тупика травмы. Такой фигуры нет, и ее появления в обозримом будущем не предвидится, поскольку здесь нужен не спаситель, не вождь и не удобный для коллективной совести юродивый (как в «Острове»), а собственная тяжелая работа самопонимания и принятие ответственности за свое состояние. (То, что как раз и делает Балабанов.) Вместо этого в кино (как и в общественном мнении) возникает замкнутость болезненной фиксации на внутренних травмах, без всякой перспективы их осмысления и работы с ними.

Поэтому отторжение от фильма совершенно закономерно. Скорее всего, ответом на него будет не возмущение, а массовое равнодушие, а это симптом довольно тяжелой душевной болезни, чувство поражения, психологическая анемия. Думаю, что травма коллективного подсознания — это надолго, сама по себе она не пройдет, а будет лишь вытесняться. Пока, во всяком случае, не

вижу никаких возможностей для выхода из нее. Поражены очень важные человеческие, психологические, моральные основания.

В этом-то и вся проблема. Может быть, эта драма и не имеет решения, потому что власть озабочена именно восстановлением связей между мифологизированным советским прошлым и нынешним временем. А когда устанавливается такая связь, вытесняются и всё травматическое прошлое, и тяжелое репрессивное существование. Весь тот страх, ужас, в котором существовали люди, загнан в подсознание, в неназываемое, но там он остается недоступным для внутренней работы интеллектуальной совести.

Россия не может выйти из этого тупика консолидации на основе ненависти к чужому и страху перед ним. Вы видите, у нас идет новая волна антизападничества, опять общество мобилизуется на фоне ненависти к кому-то чужому — либо к Америке, либо к своим (чеченцам, кавказцам, приезжим, демократам, олигархам и т.п.).

Сколько существует социология или психология искусства, столько идут споры на тему негативного влияния самой демонстрации сцен насилия. Вообще говоря, никто не доказал такой взаимосвязи, потому что помимо утверждений, что агрессия в кино провоцирует агрессию в жизни — очень сомнительная, но простая версия, — есть объяснение, что оно позволяет снимать агрессию или способствует тому, что люди начинают понимать его природу и внутренне контролировать свою агрессию. Антропология насилия — довольно сложный предмет. Насилие — это не аффект, а, как и война или преступление, упорядоченное социальное взаимодействие. Можно выделить и описать разные типы насилия, соответственно, разные его мотивы, типы формы насильственного поведения: садистическое, организованное, механическое, государственное, психологическое, сексуальное и т.п. насилие.

Природу насилия надо знать, с тем чтобы с ним работать, его видеть, познавать, контролировать. И одна из теорий, что подростки, в данном случае те, кого не оберегают, смотря на формы чужой агрессии в кино, учатся справляться со своей собственной, узнают ее, что в конечном счете и становится формой самоконтроля. Другая, более механическая концепция: увидели акты насилия на экране, и она сразу выплеснулась на улицу. Я думаю, что прямых корреляций здесь нет.

Самый интересный герой в фильме — сумасшедший капитан милиции, садист, импотент, носитель социального порядка. Это очень любопытный тип. Я бы сказал, что это совершенно новый человеческий образ в нашем кино. Он связывает лагерную систему и систему власти в настоящем, показывает источники снисхождения в отношениях бывшего зэка и его охранника. Что же касается молодежи, она в «Грузе 200» подана как тупик развития, обрыв непрерывности исторического времени, развития или движения общества. Взрослые говорят, что дети их не уважают, не хотят учиться, заняты только танцульками или тусовками. Дети лишены чувства социального такта или способности к ориентации в социальном пространстве. Сюжет фильма ведь строится на том, что героиня без тени сомнения готова ехать с мальчиком подруги ночью куда-то, — это характеристика предельно инфантильного поведения, неспособности молодых людей различать социальное, угадывать опасности. Это отсутствие ценностного чутья — другое выражение безразличия к окружающим, равнодушия к другому, неумения опознавать сущности. А это и есть настоящая неразвитость социальных отношений, отсутствие общества как такового.

ЮЛИЯ ЛИДЕРМАН

Балабанов снял «тот» фильм

«Груз 200»

В голове засела фраза одного уважаемого киноведа: «Как объяснить Балабанову, что он снял не тот фильм?» Речь шла о предыдущей работе режиссера «Мне не больно». В риторический вопрос были вложены надежды на способности серьезного высказывания, ожидания чего-то значительного (что было связано с успехом «Брата-2» и дискуссионностью «Войны»). После просмотра фильма «Груз 200» мне снова пришла в голову эта фраза, но уже в несколько другой интерпретации. Как рассказать, что Балабанов наконец-то снял «тот» фильм? Может ли «Груз 200» называться «тем» фильмом, или кого в этот раз он эпатирует во имя народной славы?

Я лично жду от российского кинематографа рефлексивных версий нашей общей современности — образов, картин, смыслов, попыток обретения солидарности. Прежде всего, интересуюсь тем, что за опыт постижения сегодняшнего момента предлагает режиссер. И с этой — социологической — точки зрения фильм «Груз 200» дал мне, как ни странно, надежду на понимание и солидарность. Она возникла на ощущении, что в обществе, в котором я живу, есть люди, думающие о важных вещах схожим со мной образом. За обилием разного рода телевизионного и официального позитива это уже стало казаться просто невероятным.

Предыдущий фильм Балабанова «Мне не больно», несмотря на награды Ренате Литвиновой и Александру Яценко за лучшие актерские работы на «Кинотавре», на выбор милейших типажей, все же диагнозом происходящего не стал. Портрет нынешнего времени, кажется, был слишком льстивым. Смешные герои не вызвали желания подумать о них, жизнью не зажили, если можно позволить себе такие раскованные суждения. Не удалось дать новую «картину жизни». Типажи так и остались типажами, а сюжет — притчей о вечной любви. Был, правда, один контекст, в котором эта картина обрела для меня некоторую аналитическую силу: тенденция новейшего российского кино связывать сюжет и действия героя с возможностями человеческого тела.

Этот контекст выстроился у меня в голове таким образом: «Первые на Луне» (2006) А.Федорченко, «Пыль» (2006) С.Лобана, «Изображая жертву» (2006) К.Серебренникова, «Мне не больно» (2006) А.Балабанова. Такой мотив появлялся еще раньше, в одной из постмодернистских кинопрезентаций советской истории — в картине «Серп и молот» (1997) С.Ливнева и в фильме А.Учителя «Космос как предчувствие» (2005). В относительно новых интерпретациях «советского» мотив эксперимента проэксплуатировал Н.Хомерики в «977».

Мне показалось, что через введение сюжетного мотива — эксперимент над телом, манипуляции с телом — режиссеры стали говорить о таких вещах, как непосредственное воздействие общества на человека (и на уровне самой истории, и на уровне зрительского восприятия), о влиянии на микровзаимодействия, на их физическую плотность. Появившись как оправданный тематикой (реконструкция, пусть и фантастическая) советского времени в фильме «Первые на Луне» этот прием становится метафорой «непосредственности» восприятия. Сюжеты, размывающие советский изобразительный канон, там очень изысканным образом вплетены в ткань фильма. Особенно важны в этой связи эпизоды с падающими в обморок от перегрузок на тренировке героями, а также в конце фильма текст, имитирующий журналистское расследование легендарного возвращения на родину единственного уцелевшего участника эксперимента Ивана Харламова. Голос за кадром рассказывает, что первый космолетчик после падения пересек вплавь океан и прошел пешком территорию Китая с юга на север, только рассказать свою историю, как ни старался, никому не смог — выносливость и целеустремленность после катастрофы Варламова не покинули, а вот дара речи он лишился.

Эксплуатация ресурсов человеческого организма, ставшая одной из основ советской модернизации, по Федорченко, обернулась бунтом тела, привела к выпадению советского человека из осознаваемой им истории. Включение «телесных компонент» в сюжеты фильмов, видимо, возникло как реакция на прежние слишком конструктивистские версии исторической или актуальной реальности. Вместе с фильмом «Первые на Луне» в российском художественном кино появилась новая тенденция обращения к таким ресурсам достижения эффекта реальности, как «документальность» и «телесность». Воспитание и возможности сверхчеловека, ставшие предметом расследования в фантастическом фильме А.Федорченко, по-новому акцентировали сам процесс «воспóминания», ви́дения себя в условиях «общества догоняющей модернизации». В фильме «Пыль» — также через сюжет эксперимента — сила переживания прошлого российскими гражданами была проиллюстрирована многочисленными повторами движения назад — туда, где воздействие на организм было сильным. Чувство наполненности жизни смыслом рождалось тут именно благодаря манипуляциям с организмом, а их отсутствие порождало пустоту и уныние.

В фильме «Изображая жертву» кроме такого важного признака современности, как игра с медиаформатами (для российского кино открытой А.Балабановым в фильме «Война»), была смоделирована ситуация, когда человек начинает продавать свое удовольствие от манипуляции над собственным телом, всякий раз актуализируя свое существование как субъекта уголовной ответственности. И, наконец, в «Мне не больно» тело снова становится сюжетной функцией. Болезнь героини останавливает здесь романтическое развитие сюжета. Она смещает рамки жанрового восприятия фильма как мелодрамы. Человеческому существованию возвращаются такие качества, как хрупкость, податливость, может быть, в первый раз в российском кино, все-таки имеющему глубокую культурную память кино советского. Так человеку возвращается его человечность.

«Груз 200» встраивается в уже длинный список российских ретрофильмов. Да и на студии «СТВ» были сделаны и другие фильмы, предлагающие свои версии российского общенародного прошлого, — «Кукушка» (2002) и «Перегон»

(2006) А.Рогожкина[1]. Здесь, если представить себе это движение от начала 90-х по сегодняшний день, были произведения, посвященные 80-м, — мелодрама В.Меньшова «Зависть богов» (2000) и военный фильм Ф.Бондарчука «9 рота» (2007).

Прежде всего хочется обратить внимание не некоторые процедуры, которыми пользуются интерпретаторы, в частности, сам режиссер и руководитель «СТВ» С.Сельянов, чтобы задать рамки понимания своего произведения. От того, в какой ряд мы поставим «Груз 200», зависят правила, по которым мы будем расшифровывать послание режиссера.

«Груз 200»

А.Балабанов в интервью телеканалам настаивает на неочевидной интерпретации «Груза 200», говоря, что снимал фильм о любви. Возможно, тот факт, что в российском кино время 80-х было зафиксировано через мелодраматический сюжет о чистой любви, подтолкнуло Балабанова к этой модели «презентации» собственного фильма. Говоря о нем в контексте российского ретрокино, он как бы опровергает с позиции этики саму возможность жанрового воспоминания о советском времени, желая вернуть эмоциям их историческую достоверность.

Самой интересной мне показалась попытка вообще вывести этот фильм из контекста кино. В одном из репортажей журналист предлагал считать его чуть ли не лекарством. Тем самым снимается необходимость сравнения этой версии «советского» с другими, более удобными способами кинематографического воспоминания о прошлом. С.Сельянов в разговоре с Ф.Бондарчуком говорил о том, что суперпопулярным этот проект был бы в 1996 году, когда дискуссия о демократическом режиме в России была очень актуальна. Такое представление фильма, с одной стороны, снимает подозрение о конъюнктуре, а с другой — позволяет некоторую критику настоящего, в котором само воспоминание о бурных событиях 1996 года вызывает иронию. Кроме того, Балабанов называет свой проект артхаусным. Думаю, что это необходимо режиссеру, чтобы ввести те условия понимания, которые связаны с этим понятием, и тем самым задать их предельную неоднозначность.

---

[1] Мне уже приходилось писать о рогожкинской версии российского прошлого в статьях «Герои и люди (война как проверка и как антоним жизни в отечественном кино)» («Знамя», 2003, № 6, с. 196—203) и «Режиссер либеральных взглядов Александр Рогожкин» (Собрание сочинений: к шестидесятилетию Льва Иосифовича Соболева. — «Время», 2006, с. 332—346).

И та, и другая, и третья интеллектуальная процедура обнаруживают некоторую проблему восприятия этого фильма. Есть нечто (допустим, острая публицистичная критика), что не дает считать его плохим, и что-то (допустим, отсутствие моментов, позволяющих наслаждаться или удивляться фильмом), что не дает считать его хорошим. Что же предлагает режиссер Балабанов в качестве современного чувства истории и оценки современности?

В некотором смысле режиссер прав, когда говорит, что такого фильма в России еще не было: СССР 1984 года представлен несколькими типами человеческих (социальных) пространств. Во-первых, это разные асфальтовые шоссе (в промзоне, в лесной полосе, в провинциальном городе). Во-вторых, это индустриальный пейзаж. В-третьих, это застолье (в трех вариациях: самогон, пиво, чай). В-четвертых, место в салоне советского автомобиля. Досуг человека той поры проходит на дискотеке в сельском клубе, расположенном в полуразрушенном храме, и перед телевизором. В пересказе этих режиссерских находок, кажется, нет ничего сверхъестественного и удивительного. Первое и главное «смещение» произойдет в фильме Балабанова с интимными домашними пространствами: постель советского человека станет местом пыток, баня (душ и другие признаки модернизации в фильме не появятся) — тоже местом насилия, убийства и незаконной экономической деятельности. Места работы будут представлены только военными помещениями — рабочим столом начальника отделения милиции, «обезьянником» и кабинетом военкома. Первый публицистический пласт достоверно описывает социально-пространственную организацию советской эпохи: военные порядки на службе, ритуальные формы поведения в быту, насилие в семье.

Теперь о героях. В истории, которая рассказывается в этом фильме, есть отцы, дети и «герои»: не те, кто живет, поддерживая государственный порядок, а те, кто моделирует свою альтернативную ему систему поведения. Отцы (исполнители гражданских, семейных, профессиональных обязательств) представлены в лице петербургского профессора научного атеизма и полковника армии. Дети (указывающие на горизонт возможностей этого общества): положительная девушка из Ленинска (студентка Санкт-Петербургского университета), городской тусовщик и самый крутой местный парень (обладатель престижной модели «Жигулей», заколачивающий состояние «на северах»). А вот герои и их помощники (собственно, те, кто делает сюжет картины, определяют развитие ситуаций) — бывший зэк, ныне владелец подпольного водочного предприятия, начальник милицейского участка (из бывших холуев), бывший рабочий комбината в Ленинске вьетнамец Сунька и Тонька — сожительница бывшего зэка. Пока полковник и профессор поддерживают, обслуживают систему, попивая на балконе пиво из трехлитровой банки на фоне разрушенного храма, заботятся о престарелых родителях и волнуются о детях, бывший зэк и бывший холуй устанавливают каждый в своей обители альтернативный порядок, в котором есть хозяева и начальники, притерпевшийся к такому устройству жизни народ и жертвы. Один строит утопическое государство, другой — утопическую семью.

Разложение режима, по версии режиссера, проявляется в том, что, уйдя из общественного пространства в частное, утопия дала «убойные» результаты (превратив сферу интимного в пыточную, а сферу социального в военную иерархию). Режиссер дает свою версию прошлого, не используя для этого ни одного симпатичного типажа.

Кажется, в картине нет экзотических или нестереотипических поворотов. Банька, водка, мент, насилие, заложничество, глухомань, безнадега, страх, безнаказанность, попустительство, равнодушие, двоемыслие — вот приблизительная лексика фильма, похожая на, возможно, давно забытый словарь публицистики 90-х.

Алексей Балабанов делает очень «сделанное» кино, что в нашем контексте уже является признаком «европейскости» и вызывает почтение. Ничего случайного, все вещи знаковые, каждый интерьер и план построены и вывере-

ны в связи с другими, любое включение музыкального фрагмента — событие, все типажи — узнаваемы, кульминаций несколько, история неоднократно меняет жанровые рамки, соответственно, зритель не успевает соскучиться и начать предсказывать события. В нашем контексте — подлинный профессионализм будто бы уже сам по себе протестный выпад, мастерство, владение техникой — признак инаковости, другой культуры. Производит огромное впечатление.

Как и у раннего Ильи Кабакова в инсталляции «Ящик мусора»[2], реальность здесь представлена слоями, уровнями, внутренне непротиворечивыми, но конфликтными между собой. Советские беспомощные интерьеры составляют визуальный контекст повседневной жизни, а советские публичные пространства (самое эффектное, пожалуй, что есть в этом фильме) шокируют абсолютной бесчеловечностью, сверхмонументальностью. Безвкусные, пресные отношения того времени (родители — дети, подчиненные — начальники) составляют следующий слой. Советские медиа (ВИА, радио, ТВ) — эклектичные и кричащие, как бумажные кладбищенские цветы или как цыганское прикладное искусство, даны в фильме как еще один этаж. А венчают все это советские чувства (и в этом Балабанов видит свое «ноу-хау») — особая любовь советского маньяка к советской Лолите. Весь пирог выставлен для обозрения уже изрядно «просроченным», следы разложения (мухи в кадре, элементы фильма ужасов в ретродраме, сардоническая ирония режиссера, проявляющаяся в сопоставлении зрительного ряда и вербального ряда музыкальных фрагментов) делают произведение потенциально ультрамодным (в лучшем смысле этого слова).

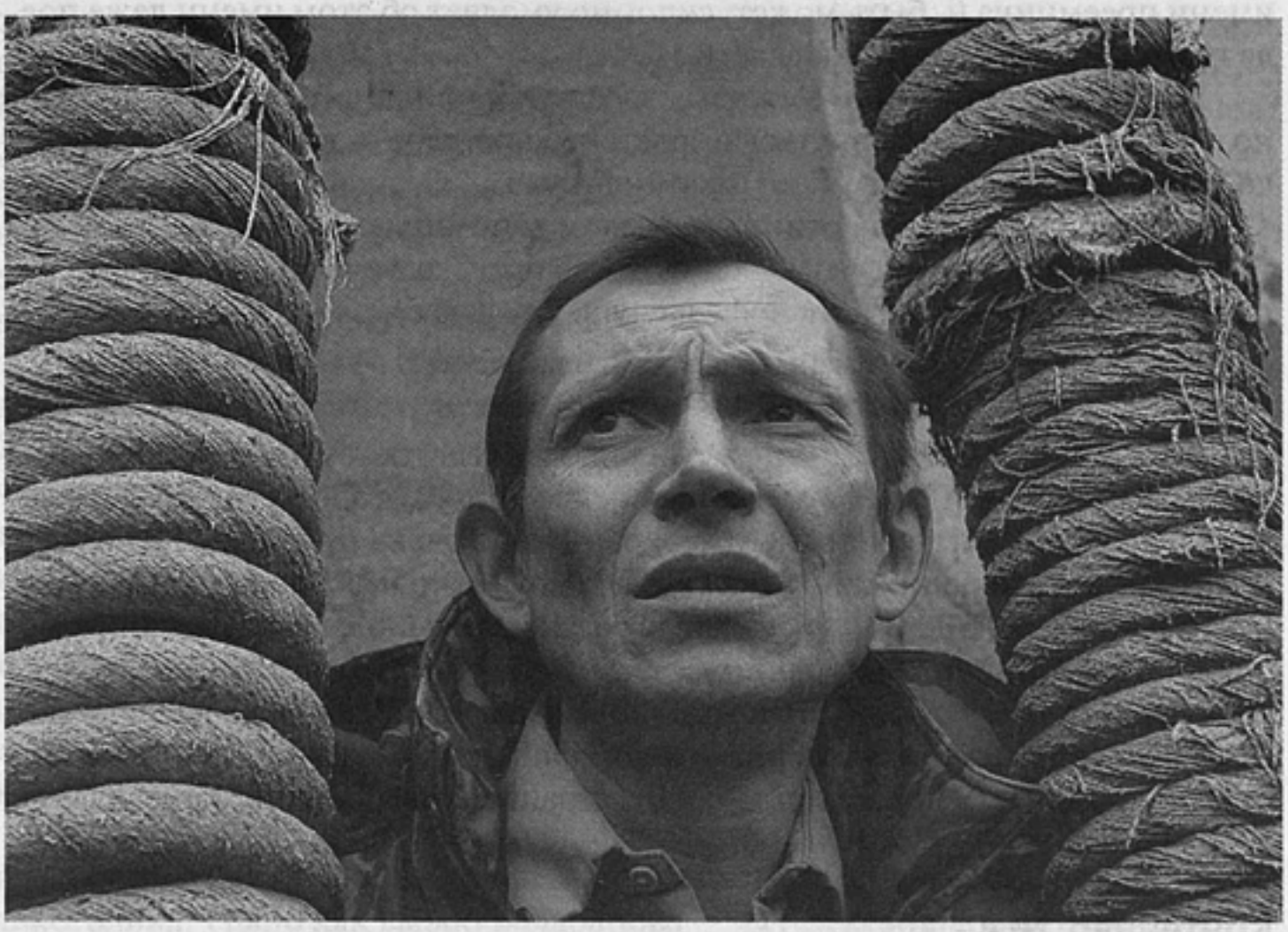
Когда же автор не рассказывает историю, не предлагает для размышления что-то придуманное, а «побуждает задуматься», не важно, при помощи шоковой терапии, при помощи убеждения, набатного призыва, запугивания, вот это кажется мне досадным. Может быть, даже обидным. Каждую сцену смотришь — ни одного провального эпизода, впечатляет, поражает. Пытаешься обдумать всю историю — ничего к ощущениям от фрагментов у меня лично не прибавляется. Наваждение (музыкальное, визуальное), срежиссированное Балабановым, все же досадно воспринимается как воспитательная мера, это немного обижает, хотелось бы очень серьезного разговора и дискуссии, а передо мной опять выступают с прокламацией, пускай и очень точной. Вот это жаль.

Тот контекст, в котором для меня остался этот фильм, — контекст политического искусства, отказывающегося... говорить, но призывающего к чему-то. Что в этом фильме становится необъяснимым, так это присутствие храмов, разговоров о душе и вере, поскольку они актуализируют совсем другие контексты, скажем, современной официальной культуры, где есть «9 рота», «Остров», «Идиот» и другие «серьезные» кассовые фильмы и сериалы, Олег Кулик и его кураторский проект «Верю». Все эти события связывает режиссерское или кураторское предложение объединиться вокруг идеи серьезной внутренней духовной жизни, не связанной с ощущением современности, с остротой ее переживания, с необходимостью детальных наблюдений, с ожиданием неожиданного. Если бы не это, может быть, удар по забвению, сделанный Балабановым, можно было считать несомненной вершиной российского кино, чем-то редким и острым. А в этих рамках понимания оказывается, что «Груз 200» все же скорее сильный дискуссионный повод, но, к сожалению, не позиция.

[2] Кабаков И. Ящик мусора. Коллекция ГТГ. Работа находится в постоянной экспозиции ГТГ на Крымском валу.

СТЕПАН ЧУЖОЙ

Русский Пол Пот



«Груз 200»

Контейнер № 5

Стал бы Балабанов снимать такое кино, если бы не чувствовал, что еще не всё? Ведь социальное чутье, точное ощущение запроса (или антизапроса) — те его качества, по которым ему нет равных в нашем кино. Как, например, и по умению использовать технологии психологического программирования в драматургической конструкции фильма. Ради чего же он предпринял свое ритуально-метафорическое путешествие именно в прошлое, уйдя по этому пути, как мы видим, намного дальше и глубже 1984-го? Ради диалога с настоящим, как уверяют многие обожатели «Груза 200»? Но о настоящем, об окружающем человеческом пространстве Балабанов уже высказался более чем исчерпывающе. Оно — мертвая зона, выжженная земля, труп. «Америке кирдык», — как резюмировал еще десять лет назад Данила Багров, не случайно — теперь это тем более ясно, — носивший фамилию революционного террориста, убийцы премьера Столыпина. Да и вообще — всему кирдык. Балабанов поставил точку в своем предыдущем фильме «Мне не больно», героиня которого, умирающая буквально на руках у влюбленного в нее, но бессильного ей помочь архитектора-шарлатана, неспроста носит имя Тата. Еще в 1916 году в «Хрестоматии по экваториальной филологии» (под редакцией Бутанского) можно было прочитать, что на языке народности ачоли, обитающей в Уганде, слово «тата» означает «мироздание». «Тата умерла, а я вот живу», — говорит балабановский архитектор.

Так стоит ли тогда вообще настоящее или прошлое каких бы то ни было рефлексий, какого-либо анализа? Ну прошлое, положим, стоит — в нем, в отличие от настоящего, еще теплится жизнь. Именно это подразумевал концептуалист Александр Ливер в своем знаменитом афоризме: «Как показывает прошлое, за ним будущее». И можно было бы ограничиться таким понима-

нием исторического экскурса Балабанова. Но возможно и другое объяснение, более важное для нас — тех, кто умудрился пережить и застой, и Ельцина. Объяснение это кроется в очертаниях будущего.

Вспоминая, как в «Грузе 200» Журов и загипнотизированные вселившимся в него *духом* коллеги принципиально не называют друг друга по именам — в полном соответствии с приказом Пол Пота хранить в тайне его имя и имена других руководителей кхмерской революции, — я с еще большим трепетом задумываюсь о глубокой символичности того, что нам не открывают имени преемника и, быть может, скромно умолчат об этом имени даже после прихода его обладателя к власти.

Газета «КоммерсантЪ» меж тем извещает: из фильма «Груз 200» «наглядно следует, что хотеть вернуться в советское прошлое — все равно что хотеть добровольно лечь в гроб». Кто бы сомневался!

В который раз с беспартийным стыдом вспоминаю 1984-й. Как мы коптили небо и цинично наслаждались скучной предсказуемостью. Жили в центре и слушали «Центр». Пили кофе и слушали «Кофе».

Ты романтична, как Площадь труда,
Я элегантен, как никогда.

Лозу мы не понимали и не слушали. Он был гостем из будущего. Как сейчас Ким Чен Ир. Но вот северокорейское кино, которое в то время изредка просачивалось на советские телеэкраны, мне очень нравилось. Я хохотал над этими потусторонними агитками как полоумный, перестающий понимать, кто из нас на самом деле маниакальный безумец, а кто — патологический юморист. Если честно, с тех пор я так безудержно и так странно смеялся только раз — на «Грузе 200». На этом безусловно эпохальном фильме большевистского режиссера Алексея Октябриновича Балабанова, со свойственными ему правдивостью, своевременностью и бесстрашием свершившего ритуальную казнь СССР.

Контейнер № 4

Да, поначалу кажется, что герой пришел уничтожать. Но в совершаемых им казнях прочитывается законченная символика осмысленного ритуально-исторического возмездия. Сам Журов — вопреки неверному впечатлению многих зрителей — убивает лишь однажды. И не просто вьетнамца Суньку — вместе с ним он символически приговаривает настоящего врага. Вьетнамская тема появляется в «Грузе» не случайно. Но важна она не в этническом, а в идейном смысле. Это войска марионеточного просоветского Вьетнама ворвались в январе 1979-го в Кампучию и разрушили государство великой справедливости, растоптали безоглядную мечту, ненадолго успевшую стать явью, а затем объявленную концлагерной утопией.

Что же до «бизнесмена-самогонщика» Алексея, пьяно клеймящего коммунистов и тут же выбалтывающего свою потаенную, вполне большевистскую мечту о мире, где даже не будет жен — как и было заведено в пол-потовской Кампучии, — то к этому насквозь раздвоенному, лгущему и другим, и самому себе «страдальцу» Журов даже прикасаться брезгует. Он предоставляет это советскому правосудию, и оно, словно повинуясь незримому влиянию кхмерского духа, вершит суд с молниеносностью бога Меркурия, буквально в считанные часы справляясь с процедурой и приводя приговор в исполнение. На этом фоне сталинские трибуналы и «тройки» выглядят, как карикатурная бюрократическая волокита. Перед таким судом Алексей абсолютно безропотен. Как и перед Журовым, напоминающим ему: «Ты мне должен». Это не капитану он задолжал, а истине, явившейся в мир попранных идеалов, чтобы собрать свою дань. И за мгновение до смерти заблудшему суждено прозреть. Когда он с просветленным лицом говорит конвоирам в тюремном коридоре: «Скоро все изменится», то, разумеется, имеет в виду не какую-то там перестройку с гласностью. Просто он понял, кто явился в обличии Журова и что теперь будет.

И наконец — основная цель Журова и вселившейся в него силы. Дочь секретаря райкома, ошибочно воспринятая большинством зрителей как его жертва, как объект маниакального насилия. Не надругаться над ней стремится герой Балабанова, не изничтожить ее, но, напротив, оживить, возродить к новой жизни.

В символическом пространстве «Груза 200» юная героиня занимает особое место. Она — «дочь партии», ее свежая кровь, еще не пропитанная насквозь ядами лжи и лицемерия. Тут нельзя не вернуться к Троцкому с его предсмертным предупреждением из 1939-го: «Всякая революционная партия прежде всего находит опору в молодом поколении восходящего класса. Политическое одряхление выражается в утрате способности привлекать под свое знамя молодежь». Знамена партии застойного образца давно опущены, она должна быть лишена родительских прав. И Журов, ведомый истинно революционным духом, силой отнимает последнее, что партия может дать, — ее ангела, не успевшего покуда обернуться предательским чертом. Да, он применяет силу — и силу убеждения, и силу принуждения. Но с его стороны это проявление силы во благо. Журов приглашает девушку к ритуалу инициации. Безусловно, в этом ритуале содержится и эротический элемент. Но для Журова он не может быть равен примитивному соитию. В том, что при встрече с Анжеликой герой не вступает с ней в непосредственный телесный контакт, а использует припасенную деревенскими куркулями стеклотару, критики поспешили увидеть прямое указание на импотенцию капитана. Однако в случае с ним подобные диагнозы и категории бессмысленны в принципе. Благодаря свершившейся в нем трансформации герой — воплощающий теперь дух и идею очистительной революции — поднимается над человеческой телесностью, над влечениями плотского свойства. Разумеется, для маньяка такое совершенно невозможно.

Акт телесного, физиологического касания случится лишь раз, но и он принципиален. Выбор Журова неспроста падает на местного живчика-алкоголика. Равно как выбор Балабанова — на Александра Баширова, который как никто из сегодняшних российских актеров, внешностью напоминает кхмера и приносит с собой революционный бэкграунд незабываемой «Железной пяты олигархии».

После гибели башировского героя, убитого за кадром, как я полагаю, не хозяином дома, но самой Анжеликой, Журов еще какое-то время пытается встряхнуть, разбудить «дитя партии» посредством морального и идеологического шока. Вот зачем он читает Анжелике письма ее павшего жениха-солдата, мертвого воина, символизирующего идею разоруженного будущего. Но развязка уже предопределена, и следом сам Журов, последний в этом пространстве носитель чистого революционного духа, падет от пули «народной мстительницы», которая пренебрежительно бросает Анжелику на произвол судьбы: та для нее такой же труп, как и другие носители истинной революционности.

Русский Пол Пот — Журов, разумеется, будет превращен пропагандистской машиной в монстра-изувера. Так же, как его знаменитый индокитайский прототип, в чью защиту возвысил голос только левый интеллектуал Ноам Чомски, тщетно пытавшийся убедить мир, что миллион с лишним жертв, повешенных на вождя красных кхмеров, — это на самом деле жертвы американских бомбардировок Камбоджи в 1970—1975-х годах, еще до прихода Пол Пота к власти.

Контейнер № 3

Необходимо высказать решительное несогласие с теми, кто в присутствии «Плота» Юрия Лозы в звуковом оформлении «Груза 200» усмотрел мрачный сарказм, желание использовать этого автора как одну из иллюстраций убожества советского масскульта. Балабанов вовсе не из этих соображений делает произведение Лозы главным музыкальным лейтмотивом героя и главным

поэтическим знаком всего фильма. Именно Лоза, пятью годами раньше Балабанова родившийся в том же Свердловске, был в предперестроечное время наиболее последовательным и смелым социально-критическим интервентом, проникшим на территорию застойной массовой культуры. И привнесшим в нее столь близкие Балабанову мотивы трэш-хоррора. Творения певца — это горький мартиролог, относящийся ко всему застойному пространству, агонию которого Лоза зафиксировал в одном из своих классических образов.

Слева громко кашляет, сморкается седой толстяк.
Слышу я, как легкие свистят.

Не случайно описываемое в этих строках происходит «слева» — одряхлевшая советская левизна умирает, корчится в геронтократической агонии.

И все-таки Балабанов выбрал для музыкальной темы Журова песню не из тех, которые хронологически соответствуют 1984-му, а обнародованный лишь в 1987-м «Плот». Правда, знающие люди поговаривают, что ее текст Лоза написал, еще учась в четвертом классе, то бишь как раз в момент воцарения Брежнева. Но в любом случае ценность хронологического соответствия меркнет на фоне поэтического соответствия «Плота» потаенному — и при этом главному — сюжету картины.

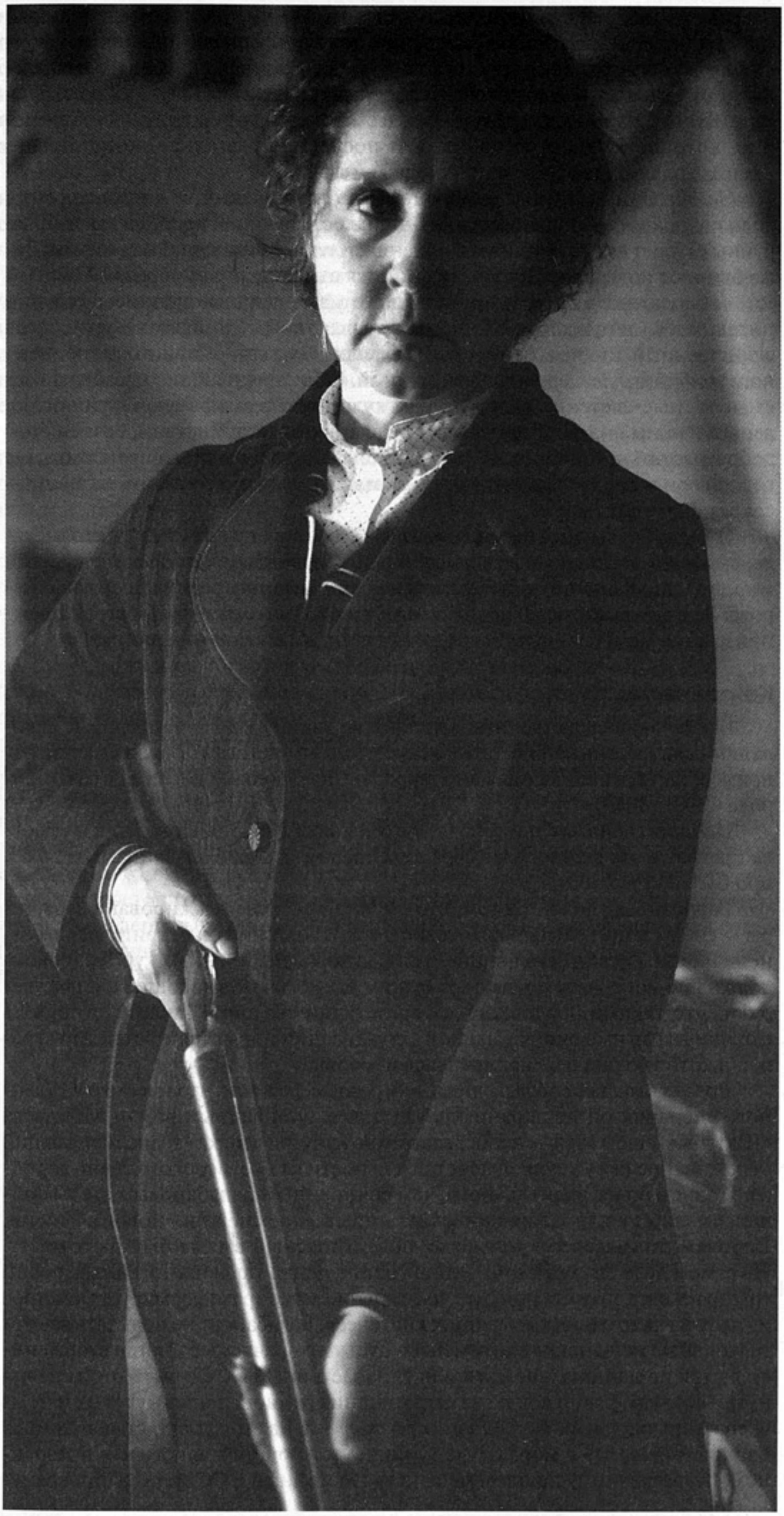
Контейнер № 2

Кто он на самом деле этот Журов, каково его подлинное, а не формально-паспортное, выдуманное для простых смертных имя? Мы не разгадаем этот иероглиф под названием Журов и не поймем его взаимоотношений с миром, которому он так страшен, не поняв прежде, что Балабанов рассказывает нам притчу о внезапном, кажущемся невозможным рождении мощной антитезы умиранию идеи. О спасительной бацилле, занесенной из иного, далекого пространства, где сохранился живой дух тех, кого некогда изгнали — физически или символически — из пространства здешнего, заполнившегося потом застойным болотом. Журов — оборотень. Но в это оборотничество вложен масштабный утверждающий смысл. В нем воплощено символическое возвращение в мир великой идеи, которая сама постепенно превращалась в оборотня, в жалкую и страшную тень попранного и осквернённого замысла. Журов — это явленное в человеческом обличье вместилище того духа, той подлинной силы, которая способна вызволить идею из цинкового гроба истории и заново воплотить.

Что же это за дух, вселившийся в телесную оболочку Журова, наделивший его непробиваемой волей, железной решимостью и силой, парализующей даже на расстоянии? Оставалось ли еще что-то, рифмующееся с ним, в реальности того времени? Понятное дело, не в застойном СССР, лицемерно хранившем советскость формы, но уже глубоко антисоветском и буржуазном по своей сущности.

Нужно обладать, подобно целому сонму наших кинокритиков, полной эстетической и мировоззренческой слепотой, воистину подтверждающей слова из цитатника Мао: «Интеллигенция — самая необразованная часть общества», чтобы думать, будто Балабанов шельмует СССР с позиций современной правой буржуазности. Снотворное постбрежневское царство, своим лицемерным номенклатурным либерализмом погрузившее миллионы людей в омут пьянства, безделья и социальной безответственности, Балабанов атакует с этических и эстетических позиций.

Нам не объясняют, чьим духом героически одержим Журов. Отчего этот дух сообщает ему такую дзенскую отрешенность и такую гранитную непоколебимость? Ключом к разгадке становится ответ на вопрос, в каком явлении, в какой сокрушающей идее с наибольшей силой воплощен бунт против всемирного тяготения мировоззренческих и духовных симулякров, против царства лицемерия, застилающего все без разбору уголки земли. И ответ здесь может быть только один: это явление — Салот Сар, оставшийся в памяти че-



«Груз 200»

ловечества под революционным именем Пол Пот, и его красные кхмеры, сделавшие свою Кампучию обетованной землей для подлинных нонконформистов всего мира. Достаточно взглянуть на фотографии усопшего в партизанском изгнании вождя красных кхмеров и на Алексея Полуяна в роли бунтаря Журова, чтобы уловить и внешнее сходство, и то общее духовное свечение, которое исходит от обоих. Вот последняя разгадка, окончательно взламывающая метафорический код «Груза 200».

С появлением Журова в заброшенном, неприкаянном Ленинске, символизирующем заброшенность и обнищалость великой идеи, на эти жалкие руины ступает дух возмездия и очищения, и теперь витающий над миром. Даже бытовое поведение Журова рифмуется с легендарным образом Пол Пота — абсолютного аскета, презиравшего материальные ценности, скудно питавшегося и чуждого малейшим проявлениям гедонизма. Журов здесь единственный, кто не возьмет в рот ни капли алкоголя — лишь отхлебнет немного грибного супа перед дальней дорогой. Единственный, кто презирает бессмысленные светские развлечения, кухонную теософскую болтологию, деньги и чины,— достаточно вспомнить, с каким достоинством, без тени подобострастия, но, напротив, с сознанием своего духовного превосходства говорит он и с армейским полковником, и с главным человеком в городе — секретарем райкома.

Отсюда эта высшая отрешенность на его неподвижном лице, в его взгляде, смотрящем словно сквозь провонявший враньем и мелкими иллюзиями мир, но одновременно — в бездонную глубь самого перевоплощенного Журова. Во взгляде, который проносится, будто знамя, над этим пространством-призраком, не достойным более ни жалости, ни сопереживания.

Контейнер № 1

«Когда для непосредственных действий не хватает сил, нетерпеливые революционеры склонны прибегать к искусственным методам. Так рождается, например, тактика индивидуального террора» (Лев Троцкий. Еще и еще раз о природе СССР, 1939).

Не принявшие фильм говорят, что если бы Валерия Новодворская могла превратиться в кинорежиссера, она обернулась бы Балабановым и сняла про СССР «Груз 200».

Балабанова уличают в том, что он политически ангажирован сверх меры — своим запредельным антисоветизмом и совершенно некритическим отношением к России сегодняшнего дня, которая после его экскурса в «совок» должна по контрасту показаться сущим раем. А восхваляющие фильм уверяют, что такими вот шоковыми средствами его автор заклинает порвать с прошлым во имя окончательной актуализации новых ценностей той страны, в которую она перевоплотилась из «совка».

Возникает даже соблазн упрекнуть режиссера в том, что вместо собственного сценария он не экранизировал более аутентичный роман Мамлеева «Шатуны», еще в 1968-м непосредственно изнутри «совка» транслировавший переживание окружающей действительности как изуверского трэш-хоррора. Причем более радикального, чем сочиненный Балабановым, да и вообще кем-либо из упражнявшихся на ниве в «прежней» и «новой» России. Впрочем, Мамлеев тут только на поверхностный взгляд был бы к месту. На самом деле его монстры — лишь воплощение галлюциногенных фобий тихого чеховского интеллигента, чье ви́дение легко трансформирует монстров и упырей в рептильных домашних книгочеев. Балабанову не под стать все эти травоядные мещанские сантименты, пусть и омрачаемые иногда вторжением лютой иррациональной стихии. И на застойный СССР он смотрит не изнутри «совка», равно как не из сегодняшних рациональных нулевых и не из вчерашних шальных 90-х. Он атакует жалкий, на его взгляд, утыкающийся в индустриальные и моральные тупики, утопающий в алкоголе и презренном, по-эстрадному пошлом мещанстве застойный СССР с позиции време-

ни еще более раннего, чем показанное в фильме. А главное — атакует из окопов той внезапно оживающей идеи, искривленной и бледной спирохетической тенью которой видится режиссеру разоблачаемая им страна и бичуемая им эпоха. Одновременно он атакует их с позиций того будущего, до которого и мы сами, сегодняшние, еще пока не дожили. Но, быть может, имеем шанс дожить.

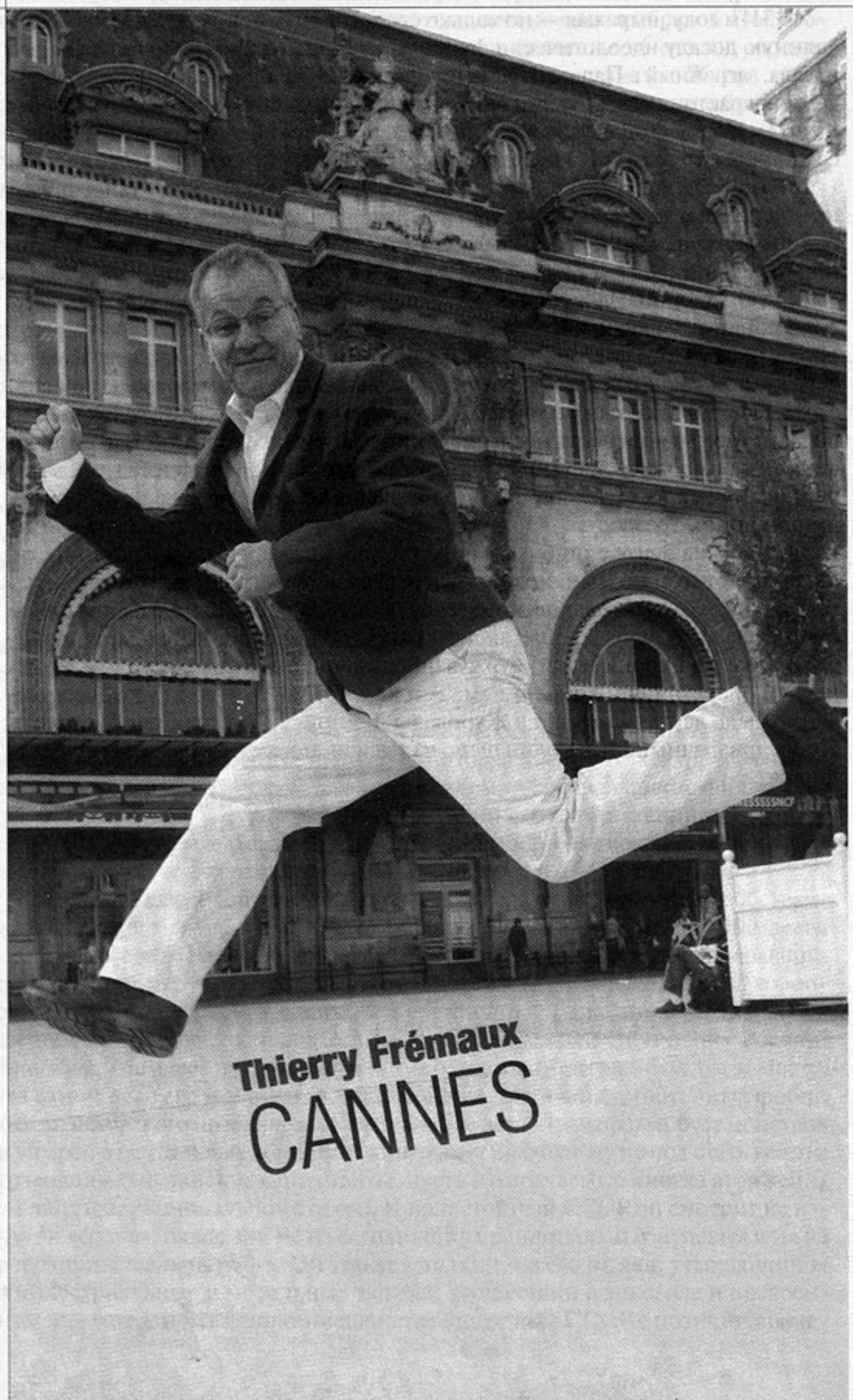
«Как прекрасно все, что было с нами...» Так, с Эзоповым намеком на понятно что, пела в 1978-м Ксения Георгиади в песне на стихи Андрея Дементьева. Было с нами при жизни преданной и проданной животворной идеи. Было с нами, а стало снами, обманом, жалкой галлюцинацией.

В 31-м году, выражая — но только средствами публицистики — ту же отчаянную досаду идеологически фрустрированного носителя неподдельного идеала, загнанный в Париж Лев Троцкий пишет: «Официальный ленинизм раздавлен и растоптан каблуками бюрократического эпигонства.— И тут же обещает: — Но неофициальный ленинизм жив. Пусть не думают разнуздавшиеся чиновники, что все пройдет для них безнаказанно».

А уже в 39-м, из Мексики, незадолго до гибели, Троцкий станет прямо предрекать эксцессы индивидуального террора как реакцию несгибаемых одиночек на официозную ложь, ренегатство, предательство идеалов социальной революции.

Было страшно. По-настоящему. Впрочем, это сейчас ясно. Интеллигентские мантры Владимира Ильича и Льва Давыдовича уже не могли вырвать общество из этого состояния. Тут надобно было что-то посильнее. Что-то, чего тогда так и не случилось. Но что ритуально моделирует посредством своего метафорического сюжета Балабанов, переживающий свой 1984-й как воображаемую возможность последней битвы во имя бескорыстной идеи. Этот фильм — символическое сновидение Балабанова о пробеждении идеи в мире предательских симулякров, ополоумевших от хмеля и от притворной, лицемерной «трезвости». О пробуждении, воплощенном в абсурдном на первый взгляд бунте одиночки в погонах против захолустной обыденности. Пусть коротком, но грандиозном бунте, в сравнении с которым мелкие истероидные «бунты» годаровского героя 60-х («На последнем дыхании») или скорсезевского героя 70-х («Таксист») против бесповоротно воцарившейся в Америке и в Европе тоски «буржуазной цивилизации» выглядят просто дешевым опереточным кривлянием. Тем картонным бунтарям уже бессмысленно было дергаться. А вот у Журова из Ленинска 1984 года еще был шанс. Пусть призрачный, пусть один шанс из тысячи, но все-таки был. И герой решился.

Р Е П Е Р Т У А Р



Тьерри Фремо.
Канн, 2007

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АНДРЕЙ ПЛАХОВ — ЛЕВ КАРАХАН

Гонка за лидером

КАНН-2007

Даниил Дондурей. Мне кажется показательным, что в этом году в каннской программе произошли некоторые существенные сдвиги. Притом что фестиваль продолжает быть основным барометром современного кинопроцесса и наиболее признанной институцией, которая определяет, что актуально, что модно, что завтра будет самым важным, а также — зондирует вечные отношения голливудского и неголливудского кинематографа, которые, я думаю, являются для мирового кино моментом содержательного оппонирования.

Андрей Плахов. Я не знаю, то ли так на самом деле, то ли всё мы себе вообразили в силу того, что каждый год ездим на Каннский фестиваль... Ведь мы с вами бываем и в Берлине, и в Венеции, но почему-то это ощущение — что именно Канн определяет мировую моду, сопровождает именно этот фестиваль. Наверное, так оно и есть, даже несмотря на то, что Берлин формально открыл китайское кино, чей первый большой успех был зафиксирован в 1987 году: с тогдашней победы Чжана Имоу на Берлинале началась китайская «новая волна».

Д.Дондурей. И у Венецианского не счесть заслуг.

Лев Карахан. У Локарно — иранское кино.

А.Плахов. Безусловно, каждый фестиваль что-то открыл. Но общая картина кинематографа конца XX — начала XXI века наиболее явно вырисовывается, именно когда смотришь на программу Каннского фестиваля. Так бывает каждый год, и 2007-й — не исключение. Скажем, знаковая победа румынского фильма Кристиана Мунджу «4 месяца, 3 недели и 2 дня» — это триумф актуального, реального, конкретного — как хотите называйте — кино над вышедшим из моды постмодернизмом. Это также победа Европы (причем Восточной) над Америкой.

Д.Дондурей. Давайте будем произносить имя этого румынского режиссера неоднократно, чтобы все понимали: появилась звезда, как два года назад господин Пуйю — автор замечательного фильма «Смерть господина Лазареску», тоже румынского.

А.Плахов. Это как раз и говорит о том, что перед нами не единичный случай, что румынское кино становится смыслообразующим и что-то важное определяющим в мировом масштабе. Помню, я еще учился в университете и както заглянул к приятелю, в это время по телевизору показывали румынский фильм. Зашла его мама и спросила: «А что это идет? — и, услышав ответ, сказала: — В моем доме — румынский фильм?!» Это была такая шутка, очень характерная. Сейчас румынское кино супермодно, за него борются все фестивали. Например, для Московского МКФ, в составлении программы которого я принимал участие, мы не смогли найти румынский фильм, потому что все

«4 месяца, 3 недели и 2 дня», режиссер Кристиан Мунджу

новые картины из этой страны мгновенно разлетелись между Канном и Венецией. За них идет настоящая драка.

Л.Карахан. Надо попробовать поискать в Молдавии...

Д.Дондурей. Может быть, в Прикарпатье какой-то глубинный этнический процесс обогащения идет и у молдаван подобные силы накапливаются. Правда, у них президент — коммунист, и они далеки от вступления в объединенную Европу.

А.Плахов. Кино развивается волнами, и вот волна докатилась до Румынии, и в конце концов это кино стало в глобальном смысле интересным и важным. Докатится и до Молдавии, придет время.

Д.Дондурей. Мы знали одного-двух румынских режиссеров, и вдруг буквально какая-то мощнейшая волна. И сейчас уже четыре-пять имен. Как это происходит?

Л.Карахан. Вопрос интересный. Тем более что во второй по значению каннской программе «Особый взгляд» тоже победила румынская картина — «Калифорнийские мечты» Кристиана Немеску[1]. А теперь вспомните, ровно год назад в том же составе[2] мы обсуждали мексиканское кинонашествие. До этого было датское. До датского — корейское, иранское, китайское... Такие художественные протуберанцы можно, конечно, объяснять различными социальными, историческими, геополитическими причинами. И тогда, действительно, очень важно, что в Молдавии президент коммунист, а румыны своего коммуниста расстреляли. Прагматическая логика вроде бы убеждает в том, что новое румынское кино взошло на посттоталитарных рефлексиях, желании осмыслить и преодолеть темное (этой версии, кстати, потворствует сама колористика фильма Мунджу) прошлое. Но тогда почему румынское кино *взошло*, а, к примеру, албанское *не взошло*? И что делать с датским феноменом? Припомнить Ларсу фон Триеру, что его мама была коммунисткой? А Мексика? Потому что рядом Америка? Так она всегда была рядом. И потом Алехандро Гонсалес Иньярриту с его прошлогодним «Вавилоном» американский след подтвердит, а вот Карлос Рейгадас с его этической максимой нынешнего каннского конкурса «Тихий свет» обнаруживает вовсе не американскую, а, скорее, датскую дрейеровскую генетику. Все очень запутано. Как же быть? С чем вообще связано непредсказуемое и беспорядочное движение по планете кинематографических «новых волн» или, как сказал бы отец теории этногенеза Лев Гумилев, «пассионарных взрывов»?

Может быть, ответом самого Гумилева и воспользоваться? Его гипотеза состояла в том, что зоны пассионарности в земной биосфере возникают в результате некоего космического излучения. Трудно сказать, почему на этот раз

---

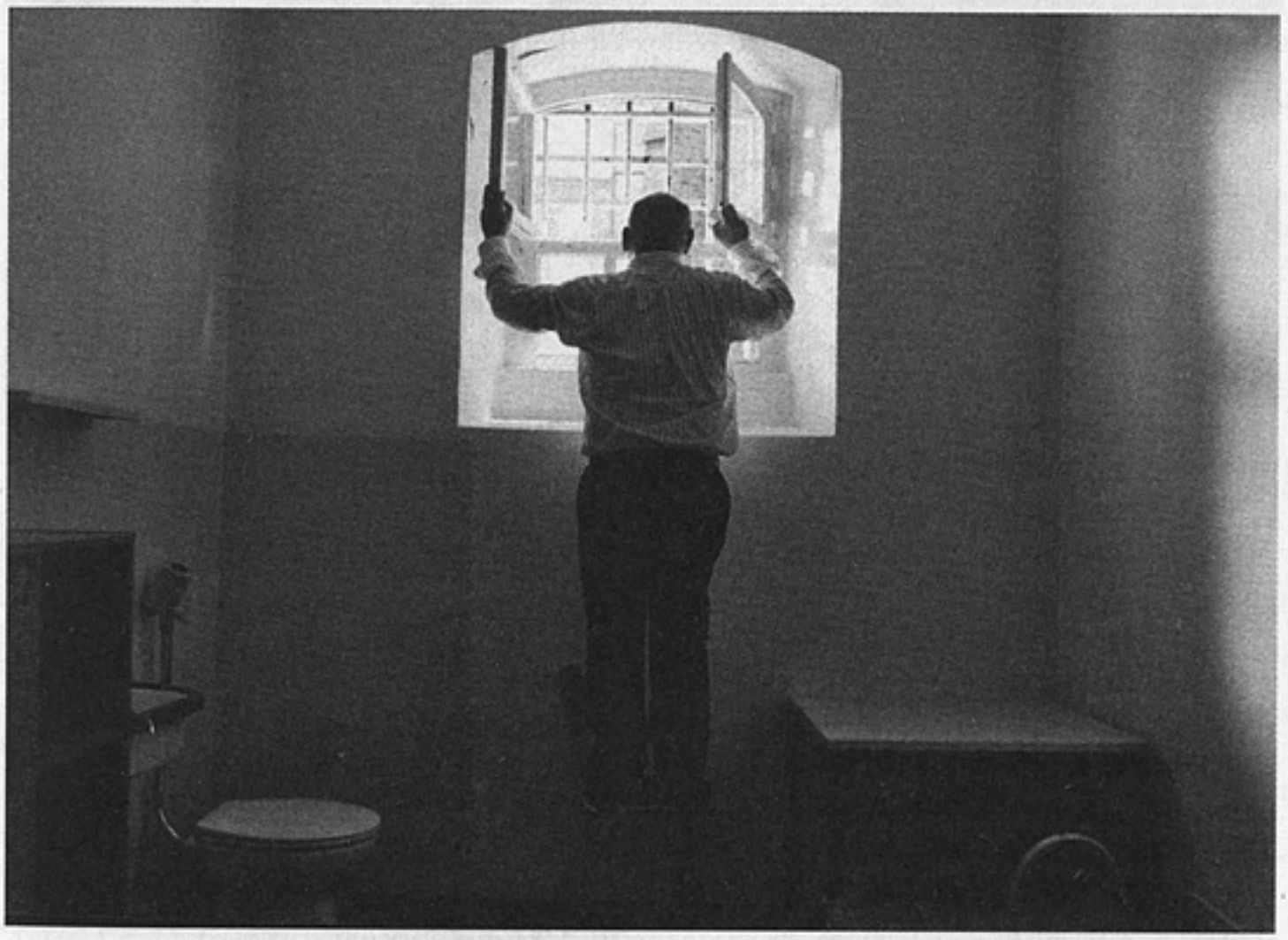
[1] В 2006 году двадцатисемилетний режиссер Кристиан Немеску трагически погиб в автокатастрофе. — *Прим. ред.*

[2] См.: Дондурей Д. — Карахан Л. — Плахов А. Пасьянсы Тьерри Фремо. — «Искусство кино», 2006, № 7.

космический луч полоснул именно по Румынии. Но Гумилев не претендовал на научную доказательность. Он тяготел к мифопоэтическим прозрениям и опирался не на буквальное, рациональное восприятие реальности, а на универсальную интуицию. Меня лично такой подход вполне устраивает. Особенно в разговоре о Каннском фестивале, его открытиях и откровениях, которые позволяют ощущать актуальное именно как космический шквал, как сметающее устоявшиеся представления вторжение новых глобальных смыслов. Они даже трудно поддаются сиюминутной конкретизации и концептуальному ранжиру. Вспомните, в какой фантастический шок когда-то повергли всех каннская премьера «Криминального чтива» Тарантино или фильмы фон Триера. Своеобразным медиумом актуального стал в этом году и удостоенный «Пальмы» румынский фильм. Разочарования неизбежны, когда фестиваль, способный транслировать коды большого времени, вдруг оказывается мельче самого себя и пытается выдать за *актуальное* простую злободневность, смыслы короткого дыхания, как это было, например, в случае с восторженным приемом антибушевского фильма Майкла Мура в 2004-м.

Д.Дондурей. Можно так сказать, что для тебя актуальность идет с плюсом, а злободневность — с минусом.

Л.Карахан. Именно. Нынешний Канн порадовал тем, что не воспользовался злободневным поводом, а корректно его отстранил. Я говорю о документальной картине режиссера Андрея Некрасова «Бунт. Дело Литвиненко», посвященной бывшему сотруднику российских спецслужб. Александр Литвиненко, как известно, обвинил компетентные органы в организации политических убийств, подвергся за это преследованию и уехал в Англию, где не-



«На другой стороне» («На краю небес»), режиссер Фатим Акин

давно был отравлен радиоактивным полонием. В этой картине очень много риторики и в основном бездоказательных обвинений в адрес российских властей. Но достоинство фильма в заснятых на пленку подлинных диалогах автора с Литвиненко, который, как мне показалось, не похож на циничного политического игрока. Скорее всего, Литвиненко действительно попытался быть честным парнем, но его использовали, втянули в свои разборки сильные мира сего, жертвой которых он в результате и стал.

Д.Дондурей. Сегодня Литвиненко герой всех информационных программ и одного из главных шпионских скандалов года.

Л.Карахан. Интерес к фильму был подогрет еще и тем, что именно в дни фестиваля англичане предъявили российским агентам обвинение в убийстве Литвиненко. А надо сказать, что под конец очень сильный каннский конкурс этого года начал потихоньку выдыхаться, а международный скандал напоследок явно мог бы поспособствовать оживлению фестивальных будней.

Д.Дондурей. То есть нужен был политический гэг?

Л.Карахан. Грубо, но справедливо. Так вот Канн, вместо того чтобы раздувать скандал, напротив, локализовал его и определил его место как бы off-Канн, чуть-чуть вне фестиваля: ни одного показа в главном зале «Люмьер» и пресс-конференция на удаленной террасе фестивального дворца, где официальные пресс-конференции никогда не проводятся.

Д.Дондурей. А зачем это вообще нужно было Каннскому фестивалю? Исключительно для пиара?

Л.Карахан. Ну не всегда же приходит луч из космоса. Иногда надо перебиваться и более скромными земными событиями. Канн умеет это делать — создавать события. Но хочется, чтобы его практические навыки не губили уникальное предназначение, природный дар, который я назвал бы способностью к *хронолокации*, улавливанию и концентрированному выражению глобальных сигналов времени. Не случайно лучшие каннские программы так похожи на единое развернутое высказывание, а в 99-м, если помните, случился просто настоящий апофеоз конгениальности. Тогда все, даже самые отчаянные и кровожадные, киноэкстремалы вдруг разом стали «белыми и пушистыми». К примеру, Такэси Китано показал в тот год свой знаменитый фильм про доброго мальчика — «Кикудзиро», а Дэвид Линч про доброго дедушку — «Прос-

«Нет страны для стариков», режиссеры Джоэл Коэн, Этан Коэн

тая история». Что же касается нынешнего фестиваля, то он ценен для меня почти программным выбором не злободневного, а именно актуального начала в современности, которое, кстати, не так просто было признать в том же румынском фильме Кристиана Мунджу — очень скромном и неамбициозном.

Д.Дондурей. Вот именно. Ведь это очень конкретное кино. Никакого «космизма». Эпоха Чаушеску. 1987 год. Проблема нелегальных абортов...

Л.Карахан. А по-моему, в этом фильме уровень художественного обобщения, уровень метафоры, притчи, без которых даже самое приближенное

к реальности произведение не вырастает в искусство, совсем иной по сравнению, скажем, со знаменитой немецкой картиной «Жизнь других». Там нравственная коллизия неотделима от разоблачения патологий реального социализма и приговора тоталитарному обществу. А у Мунджу ощущение нравственного напряжения и нравственного толчка не увязывается впрямую с конкретной исторической реальностью. Гораздо важнее в фильме то, что героини находятся в плену тяжелой (это ясно с самого начала) и пагубной инерции. Эпоха Чаушеску как контекст лишь подчеркивает, но не определяет их ложное движение. И авторская оценка героинь осуществляется в фильме не по принципу «принадлежность — противостояние» режиму. Во главе угла возможность или невозможность избавиться от абсолютной внутренней слепоты и зацикленности. Ближе всего к этому избавлению Отилия, которая поначалу больше всего старалась и самоотверженно помогала подруге организовать аборт. А подруга Габита, выспавшись после аборта, как ни в чем не бывало отправляется в ресторан. Конкретное физическое страдание, которое она перенесла, ничего в ней не изменило. Куда более существенным оказывается внутренний стресс, который переживает Отилия, — особенно в тот момент, когда видит подругу через стекло в ресторане.

Д.Дондурей. Ради подруги Отилия даже приносит себя в жертву.

Л.Карахан. Да, она отдается врачу, который должен сделать аборт, потому что у девушек не хватает денег на оплату его услуг. Но в русле ложного общего движения этот *подвиг во имя дружбы* оказывается бессмысленной и унизительной неразборчивостью — и первый раз по ходу вроде бы вполне ординарного бытового действия вдруг будто проваливаешься в жуткую бесконечную пустоту, нравственную прореху, которая и актуальнее, и страшнее всех даже самых угнетающих примет позднего румынского социализма.

Д.Дондурей. В общем, в этом году есть какое-то удовлетворение от работы арт-директора фестиваля Тьерри Фремо (которому в нашем прошлогоднем разговоре мы предъявляли столько претензий), понравилась селекция, замечательные фильмы и даже — что бывает не часто — распределение призов... Удачной показалась мне и американская часть программы, которая всегда у европейских экспертов на подозрении.

А.Плахов. По-моему, удовлетворение, которое мы испытываем, исходит не только и даже не столько от хорошей работы арт-директора, сколько от той объективной картины, которую показал мировой кинематограф. Ну, конечно, в интерпретации Тьерри Фремо. Вспоминаю 50-й Каннский фестиваль. Вы там тоже были и, наверное, помните, что атмосфера была несколько иная. Было очень много фильмов, связанных с насилием. Один так и назывался — «Конец насилия» Вима Вендерса. На самом деле там речь шла о разгаре насилия, и на самого Вендерса вдобавок прямо в Канне напали бандиты. Или фильм Михаэля Ханеке «Забавные игры». Во время сеанса некоторые наши коллеги, кинокритики, не выдержав, вышли из зала и провели остаток сеанса за бокалом виски в баре. Это действительно был такой сильный удар, что даже крепкие нервы не выдерживали. Синдром насилия настолько распространился в кинематографе конца XX века, что он захлестнул всё. И было ощущение, что на фестивале произойдет реальное убийство. Флюиды насилия носились в воздухе.

Л.Карахан. Это правда. Энергетика актуального каннского послания обычно такова, что очень часто напрочь стирается граница между экраном и реальностью.

А.Плахов. Да, но я продолжу. Сейчас, десять лет спустя, мы видим немножко другую картину. С одной стороны, насилие присутствует тоже практически во всех фильмах фестиваля, и темы этих фильмов — очень мрачные похороны, траур, смерть, похищения детей, убийства, аборты (тоже своего рода убийства) и т.д. Один остроумец сказал, что этот фестиваль можно было бы назвать по созвучию с известным киношлягером — «4 свадьбы, 15 похорон и 2 аборта» (последние присутствуют в румынском фильме и в русском «Изгнании» Андрея Звягинцева). Но, несмотря на мрачность тематики, все-таки

ощущение от фестиваля другое. Потому что если не во всех этих фильмах, то во многих из них светят какая-то надежда, человечность, какой-то, извините за слово из старого лексикона, гуманизм, который оказывается актуальным как раз в том смысле, о котором говорит Лев Карахан, — в отличие от злободневности. Я очень внимательно слушал его слова, потому что меня этот вопрос очень волнует. И в Сочи на «Кинотавре» мы провели дискуссию на тему «Есть ли в России актуальное кино?» Что касается Румынии, там оно точно есть. Конечно, не только в Румынии. И именно такие фильмы, актуальные в самом благородном понимании, гуманистические в самом нормальном смысле слова собрал Каннский фестиваль. Вот почему ощущение от него осталось в высшей степени позитивное.

Д.Дондурей. Тьерри Фремо почувствовал эту тенденцию и собрал ансамбль корреспондирующих по своему содержанию фильмов. И румынский лауреат «Золотой пальмовой ветви» «4 месяца, 3 недели и 2 дня», и замечательное «Тайное сияние» (приз за женскую роль) корейца Ли Чхан Дона, и японский «Траурный лес» Наоми Кавасэ, и, конечно же, «Тихий свет» Карлоса Рейгадаса, и «На другой стороне» турецкого режиссера Фатима Акина. Эти имена следует запомнить, речь идет о новой элите европейского и мирового кино. Они скоро будут на слуху, всем известны, об этих режиссерах будут точно так же говорить, как сейчас говорят о Кустурице или Ларсе фон Триере. Можно ли связать успех нынешнего конкурса именно с удачным программированием? Или просто год такой?

Л.Карахан. Конечно, год урожайный. Но Тьерри Фремо на сей раз очень умело этим воспользовался и сложил по-настоящему содержательный и актуальный паззл. Это чувствуется сразу, даже если еще не совсем понятно, что в этом паззле к чему. В одном могу, не раздумывая, согласиться с Андреем: насилие, которого в этом году было на экране предостаточно, какое-то другое, на прежнее оно не похоже. Но, мне кажется, не потому, что его укрощает надежда на гуманистический исход. Наоборот, фестиваль продемонстрировал, что насилие и зло становятся фатальными и словно ускользают, не поддаются традиционному противодействию. Ведь что происходит в одном из лучших фильмов фестиваля «Нет страны для стариков» (или, как вариант, «Нет земли (места) для стариков»), который сняли братья Коэн. Старый шериф, которого играет благороднейший Томми Ли Джонс — то есть классический американский герой, победитель зла, — исчерпав все возможности борьбы с маньяком-убийцей, современным воплощением абсолютного зла...

Д.Дондурей. ...кстати, выдающаяся актерская работа Хавьера Бардема...

Л.Карахан. ...именно потому, что он играет не просто маньяка, а дьявольски лукавое зло, против которого шериф старой закалки бессилен. Не осталось для него в новом мире земли, места. Герой-простак, незадачливый ковбой, с которым зрителю себя правильнее всего ассоциировать, так и вовсе погибает в соперничестве с неистребимым злом. Само же зло, то есть ужасный маньяк, изувечено и покалечено со всей присущей Коэнам даже в этом невеселом сюжете иронией. Но оно ковыляет себе дальше — непобежденное.

Другая американская картина «Параноид-парк» Гаса Ван Сента о мальчике со скейтбордом, который своей доской случайно убил путевого обходчика и не знает, что дальше делать, ставит еще более тревожный диагноз состоянию зла в мире. Чудный, симпатичный американский мальчик...

Д.Дондурей. ...не отброс общества...

Л.Карахан. ...а движется он по кругам ада, который разверзся внутри него после неосторожного убийства. Мы понимаем это из дневника, который ведет герой, но, так и не отыскав для себя путь раскаяния, даже просто путь к людям, чтобы дать хоть какой-то выход внутреннему ужасу, мальчик свой дневник в финале сжигает. Таким образом, зло остается, оседает внутри него. И никакого света в конце тоннеля. Зло это — уже нечто внутренне присущее человеческому существованию. Победить его как внешнюю угрозу невозможно. Не случайно, кстати, в таких глобальных образцах современной массовой культуры, как «Человек-паук—3» или новый «Гарри Поттер», обыгрывается

«Завет»,
режиссер
Эмир Кустурица

именно мотив проникновения зла в подкорку транснациональных положительных героев. И все-таки, если говорить об альтернативе неотступному злу, злу, поселившемуся внутри, то полагаться на будущий Армагеддон было бы опрометчиво, скорее, стоит задуматься о внутреннем Армагеддоне, на который мы чаще всего не отваживаемся, — о внутренней альтернативе злу. И тут я позволю себе повторить названия каннских фильмов: «Тихий свет», «Тайное сияние», «Траурный лес», «Изгнание», «На краю небес» (английский вариант названия фильма Акина)... Чувствуете направление?

А.Плахов. Да, все фильмы связаны с религиозным восприятием мира, даже с некоей мистикой.

Л.Карахан. Мистика, по-моему, чаще уводит от вполне реальной внутренней работы, которая способна оказывать хоть какое-то противодействие современному проникающему злу, очень точно смоделированному на этом фестивале именно американцами. Может быть, потому, что в американской культур-

ной традиции зло всегда такое неприкрытое и очевидное, и американцы перестали бояться говорить о нем без обиняков, не флиртуют со злом, как европейцы.

В каждом из выше перечисленных фильмов — назовем их «духовной альтернативой» — образ того усилия, которое необходимо сделать современному человеку, выстраивается по-разному. Иногда, как в корейском фильме «Тайное сияние», внутренняя работа приводит сначала к вере потом к разочарованию в религии и попытке суицида, а в конце — к упованию на бытовую составляющую жизни и терапию простых, повседневных дел. Другой вариант поиска — в слегка декларативной, но очень красивой картине Андрея Звягинцева, героиня которого пытается сломать фальшь и рутину, прибегнув к радикальному жесту. Но он приводит ее к аборту и смерти. В результате возникает достаточно рискованный нравственный парадокс, лично для меня противоречащий высоким авторским устремлениям. Более зрелым опытом внутреннего движения показался мне фильм Рейгадаса «Тихий свет», в котором открывается какая-то по-мексикански космическая, душевная мука двух немолодых глубоко верующих людей, по страстному влечению совершающих прелюбодеяние, но постепенно открывающих для себя ясную и одновременно загадочную формулу: «Мир важнее, чем любовь». И нет никакой мистики в этом исполненном таинства внутренней жизни фильме. Все в нем, даже акт воскрешения, абсолютно оправдан силой душевного напряжения. Почему и вспомнился в связи с Рейгадасом датчанин Дрейер, снявший великий фильм «Слово».

Д.Дондурей. Андрей, скажите, а как вы относитесь к американцам, выступавшим в каннской программе в более легком жанре? Как вам Тарантино? Или Содерберг, фильм которого «Тринадцать друзей Оушена» был показан вне конкурса? Ведь это замечательные картины, которые можно, в отличие от всех наших призеров, еще и прекрасно показывать в самых гламурных кинотеатрах и зарабатывать большущие деньги. Все-таки, будем честными, и фильм Мунджу, и японский «Траурный лес», получивший Гран-при, и замечательный «Тихий свет», и уж тем более мое любимое «Тайное сияние» — это все абсолютно некоммерческое кино!

А.Плахов. Кино не для всех...

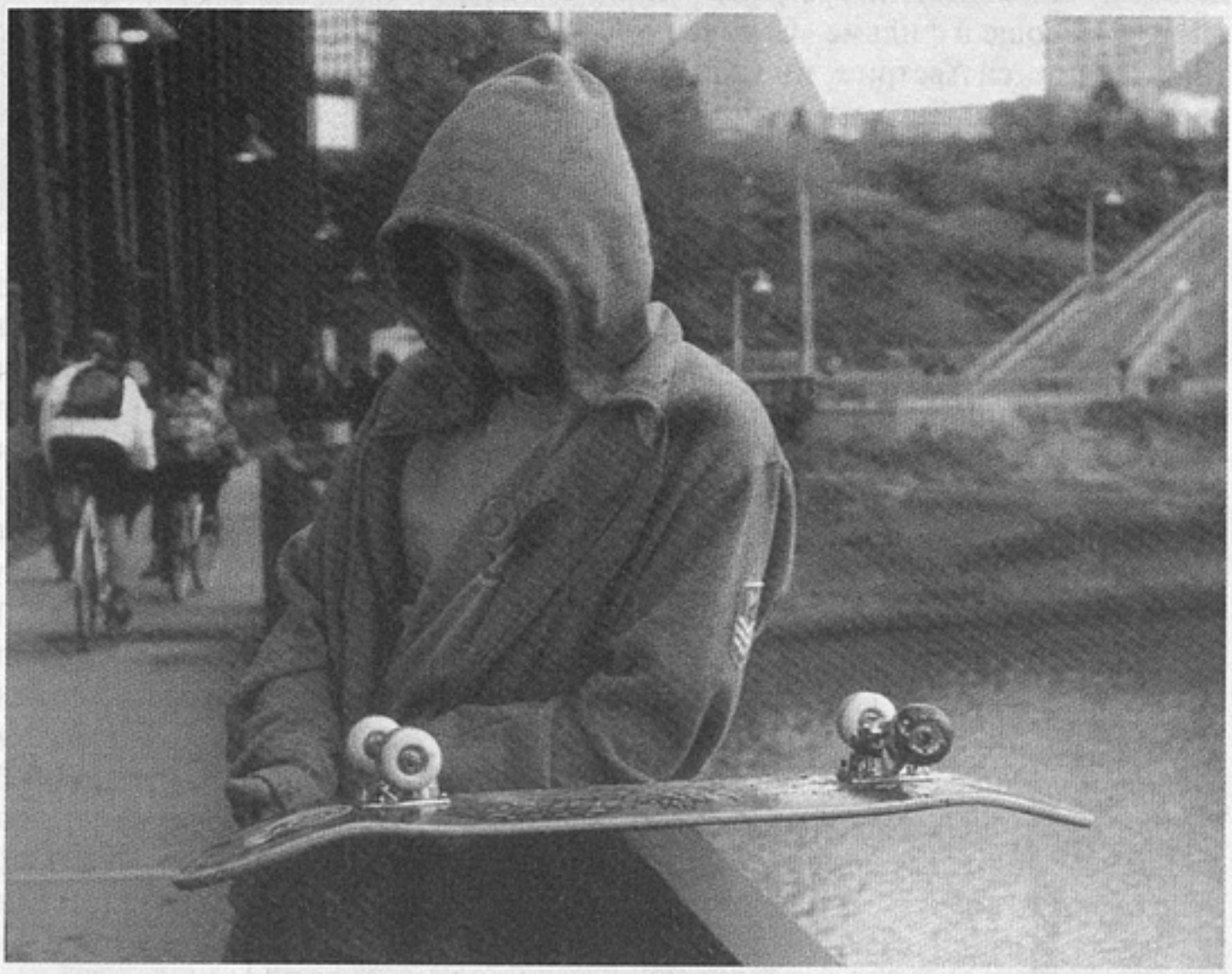
Д.Дондурей. ...которое выйдет тиражами в несколько копий и даже в Москве, не говоря уж о других городах, пройдет в одном-двух кинотеатрах. С одним нашим коллегой говорил: «Как вам фильм Тарантино? Он скоро будет в прокате». — «Замечательно, такое удовольствие, такое счастье это смотреть». Но ведь каннское жюри как-то отодвинуло эту классную американскую ленту.

А.Плахов. Не только каннское жюри, но и критика, прежде всего журналисты, которые определяют общественное мнение в Канне, очень низко оценили эту картину, выставив ей большое количество так называемых «кислых рож». А во время просмотра, если вы заметили, публика реагировала как раз-таки очень живо и доброжелательно. Но при этом она, грубо говоря, пришла поржать на каждый очередной fuck, который там звучит каждые две минуты или даже чаще. Люди просто хохотали, смеялись, веселились, оттягивались, они пришли именно для этого, на того самого Тарантино, который еще недавно вызывал почти священный трепет. Я помню, как в 94-м году в Канне было впервые показано «Криминальное чтиво», и, кажется, даже Константин Эрнст писал, что он наблюдал за залом, который смотрел этот фильм и смеялся: «И мне казалось, что зал сошел с ума, потому что это был фильм, полный жестокости, ужаса и насилия». То есть реакции были далеко неоднозначные, кто-то смеялся, а кто-то и рыдал от ужаса и отвращения. Сейчас же Тарантино — это уже что-то настолько привычное, настолько безобидное, что само о себе с очевидностью свидетельствует: время этого кино ушло. Тарантино действительно классик, он занял свое место в культуре конца XX века, но в XXI как актуальный кинематографист не перешел.

Д.Дондурей. Это вы говорите, что ушло, но здесь, мне кажется, нужно развести понятия. Одно дело, ушло в каком-то эстетическом смысле...

А.Плахов. ...в плане того, что определяет моду. Тарантино остается первоклассным режиссером, у него масса поклонников, он культовый человек. Но на его место приходят уже другие культы, вот в чем дело.

Л.Карахан. В принципе любую «новую волну», будь то собственно французская «новая волна», или итальянский неореализм, или датская «Догма», постепенно растаскивают на жанровые, иногда очень даже удачные поделки. Открытия как бы обрастают жанром. Из неореализма, к примеру, вышли



«Параноид-парк», режиссер Гас Ван Сент

знаменитые комедии с Марчелло Мастроянни и Софи Лорен типа «Вчера, сегодня, завтра». А Тарантино?.. Такое ощущение, что он был поражен «Криминальным чтивом» не меньше зрителей и как-то сразу выдохся, закрылся для актуального кино и сам перевел свои открытия в жанр. Тем более что повторить Тарантино даже в жанровой адаптации удается по-настоящему только ему самому. Хотя и не всегда. В «Убить Билла», мне кажется, жанр «тарантино» удался. Есть своя, если так можно выразиться, прелесть и в новой картине Death Proof, которую в нашем прокате назвали «Доказательство смерти», хотя, по-моему, лучше перевести совсем наоборот: «Защита от смерти» или «Гарантия безопасности».

Д.Дондурей. Его друзья, типа Родригеса, тоже делали что-то такое, что напоминает «Криминальное чтиво», и владеют жанром «тарантино».

А.Плахов. Коэны тоже.

Л.Карахан. Коэны все же сами по себе. К тому же они раньше начали. «Бартон Финк» был в Канне, по-моему, раньше, чем «Криминальное чтиво».

А.Плахов. Да, «Бартон Финк» был в 91-м году. Но потом Коэны тоже уходили в коммерцию. Только сейчас вернулись к той лучшей форме, в которой предстали когда-то, в начале 90-х.

Д.Дондурей. В каннской программе был еще один фильм-феномен — «Импорт-экспорт» Ульриха Зайдля. Мне, например, он был интересен, оценки его у критики были неоднозначные, никаких призов он не получил, хотя мне кажется, что Зайдль — выдающийся режиссер. Фильм снят на документальной основе, очень сложный, если говорить об идентификации зрителя с сю-

жетом, с героями. Его прочтение требует огромного интеллектуального труда. Это, конечно, авторское кино, но очень актуальное, острое и, быть может, самое социальное кино в нынешнем Канне.

А.Плахов. Да, очень острое, провокативное кино. Безусловно, Зайдль крупный режиссер. Хотя мне лично кажется, что его последний фильм — шаг назад по сравнению с тем, чего он достиг в «Собачьей жаре». И, по-моему, этот шаг назад произошел потому, что Зайдль обратился к новой реальности, которую все-таки не почувствовал настолько хорошо, насколько он чувствует реальность западного мира, прежде всего Австрии, своей родины, которую он любит и ненавидит одновременно и портрет которой он запечатлел совершенно потрясающе в фильме «Собачья жара». В картине «Импорт-экспорт» все то, что касается Австрии, мне кажется убедительным, а вот все, что касается восточной части Европы, в данном случае Украины, — нет. Образ украинской девушки (в отличие от румынской в фильме Мунджу) не получился. Мед-

«Импорт-экспорт», режиссер Ульрих Зайдль

«Александра», режиссер Александр Сокуров

сестра, бедная, несчастная; мало денег; ребенок; потом она пытается поработать в порнобизнесе, а потом вдруг оказывается, что она очень религиозна и бьется в молитвенной истерике. Фильм заканчивается тем, что героиня находит себе место в австрийском доме для престарелых, где сталкивается с проявлениями страшного антигуманизма общества. Это все на уровне конструкции, на уровне идеи интересно, но плотью, по-моему, не обросло. И как раз то, что Зайдль документалист, только подчеркивает недостаток этой реальной плоти в украинской части истории.

Л.Карахан. А мне кажется, что реальная плоть — отснятый полуигровой-полудокументальный материал — как раз задавил Зайдля и он просто не смог, как в «Собачьей жаре», оторваться от фактуры и выйти на уровень обобщения, метафоры, без которых искусство не живет.

Д.Дондурей. А вообще, вы считаете нормальным для официальных больших программ такое расширение эстетического пространства за счет неигровых фильмов, анимации? Ну как можно анимацию сравнивать с игровой лентой или с чисто документальным кино? Хотя у Зайдля, надо признать, нечто совсем другое. В каком-то смысле даже у сокуровской «Александры», о которой мы сейчас тоже поговорим, тоже есть соответствующие ресурсы, потому что кадр заполняется именно как кадр неигрового кино. Почему каннские отборщики так расширили свои критерии, конкурсный регламент? Они как будто передвинули турникет куда-то дальше. Не хватает старых эстетических пространств и возможностей?

Л.Карахан. Перегородки, конечно, ломать время от времени надо, но видовые разделения в искусстве все-таки не случайны. И не стоит заставлять, скажем, джаз конкурировать с симфонической музыкой. Зачем? Просто Тьерри Фремо в начале своей каннской карьеры очень старался быть новатором, потому и расширял жанровую территорию Каннского фестиваля.

Д.Дондурей. Он, может быть, считал, что картины Майкла Мура суперактуальны. В этом смысле он эту актуальность как раз не изгоняет, а, наоборот, привлекает и усиливает. Это, конечно, был сильный политический жест — дать главную каннскую премию документальной антибушевской картине.

А.Плахов. Мы наблюдали процесс расширения каннского фестивального пространства в течение нескольких лет, и пиком этого процесса действительно стало присуждение Муру «Золотой пальмовой ветви». Дальше уже некуда. И стало совершенно ясно, что документальное кино остается документальным. Фильм о Литвиненко или любой другой такого рода — это все равно документальные фильмы, даже если они притворяются почти игровыми. Игровое кино — это другая материя. А вот что касается анимации, то здесь дело обстоит несколько иначе, потому что появление полнометражной анимации в последние годы (скажем, фильм нынешнего конкурса «Персеполис», рассказывающий о судьбе молодой иранки, которая переживает всю историю

своей страны) — это чрезвычайно интересно. С одной стороны, это чистая анимация, движущиеся рисунки, а с другой — абсолютно живые образы, полноценные кинематографические сюжеты, там есть психология, характеры, роли озвучены голосами известных актрис. А почему нет? Фильм этот в каком-то смысле можно сопоставлять с игровым кино.

Д.Дондурей. То есть вы считаете, что в каких-то случаях критерии можно корректировать?

А.Плахов. По крайней мере, как эксперимент это вполне приемлемо и перспективно.

Д.Дондурей. Вернемся к тому, что наши газеты, журналы, общественное мнение — все возрадовались появлению двух российских картин в конкурсе. Их принимали по-разному. Но все-таки не будем забывать, что одна из них — «Изгнание» Андрея Звягинцева — получила важный приз за лучшую мужскую роль.

А.Плахов. Впервые за всю историю Каннского фестиваля российский актер получил приз.

Д.Дондурей. И это, безусловно, определенное признание не только актера, но и режиссера, и самой картины. Как вы отнеслись к этим двум работам? Кажутся ли они вам органичными в той программе, о которой мы говорим? Вписались ли наши фильмы в мировой контекст, или у них своя выгородка — суверенное, как у нас сейчас принято говорить, пространство, своя, как и всегда у России, территория — за заборчиком?

А.Плахов. Честно говоря, я посмотрел «Изгнание» еще до Каннского фестиваля.

Д.Дондурей. То есть не в контексте.

А.Плахов. Не в контексте, совершенно верно, а это всегда очень важно. Мне понравился фильм в целом, и я считаю Звягинцева очень талантливым, но было ощущение некоей не то чтобы старомодности, но мне казалось, что «Изгнание» не впишется в каннский контекст, что его взяли потому, что это, действительно, с одной стороны, хороший фильм, эффектно и красиво снятый, с другой стороны, Звягинцев — новая режиссерская звезда. Но потом, посмотрев картину уже в каннском контексте, я, к своему удивлению убедился, что она туда очень точно вписывается, не только тематически — об аборте в румынском фильме мы уже говорили, — но и другими существенными внутренними темами, сюжетами и режиссерскими решениями.

Д.Дондурей. То есть какие-то переклички...

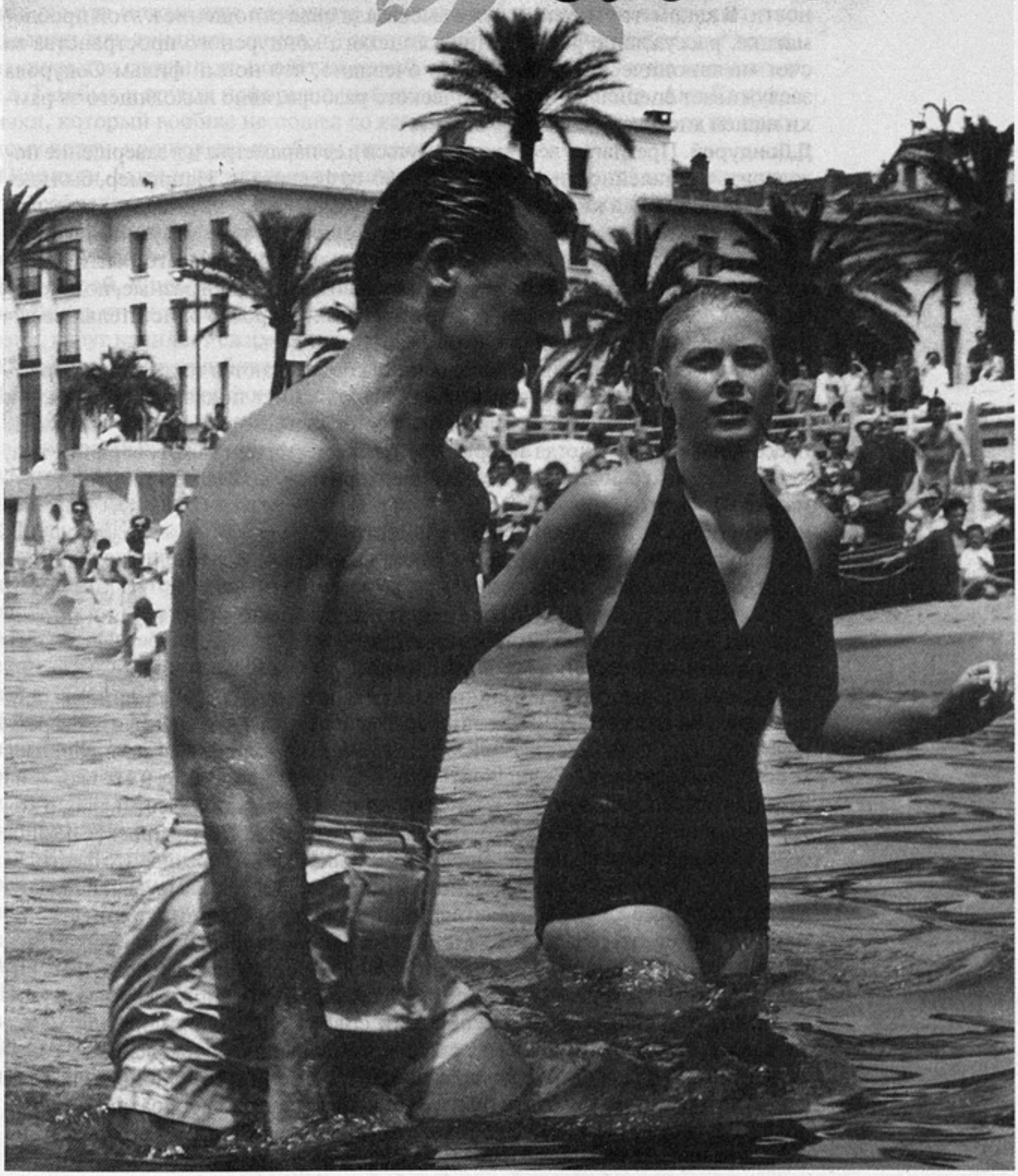
А.Плахов. Да, несмотря на некоторую абстрактность «Изгнания», что является, по-моему, его минусом. И если бы не эта абстрактность, если бы фильм был иначе сконструирован изначально, может быть, он и получил бы «Золотую пальмовую ветвь».

Д.Дондурей. Но ведь Звягинцев и в прошлой своей картине был очень метафоричен...

А.Плахов. Метафоричен, но метафора там более естественно вырастала из реальности. Здесь все-таки некий зазор присутствует с самого начала, это была установка режиссера — непонятная страна, непонятные люди и т.д. Наоборот, фильм Сокурова необычайно конкретен. Сокуров ведь очень разный, но в любом случае «Александра» — это такой специальный Сокуров, что ли, с темой, которая его очень давно волнует. Вообще мы впервые видим Чечню в ее реальных фактурах в игровом кино, это все снято абсолютно реально. И когда все преломлено через оптику Сокурова, это чрезвычайно интригует. Фильм получил великолепные оценки в прессе и был очень хорошо принят на Каннском фестивале. Почему он не получил приз — отдельный вопрос, его можно обсуждать, но, в конце концов, это не самое главное. Важно то, что Россия была представлена в этом году в конкурсе актуальным кино. И оно в России есть — не злободневное, а именно актуальное.

Л.Карахан. Удивительно, как Сокуров умеет почувствовать выразительные возможности материала. Точнее, выразительные возможности перевода практически любого материала на собственный киноязык. В «Александре» это бы-

Cannes at 60



ло особенно сложно, поскольку говорить, как пишет сам Сокуров, он хотел «о константах», «про вечное», но очевидно, что кровоточащий и все еще больной чеченский материал пока очень трудно поддается отстранению, абстрагированию. Ключевым решением на пути преодоления дистанции между достоверно, почти документально показанной в картине сегодняшней чеченской разрухой и гармонией вечных истин стало приглашение на главную роль Галины Вишневской. Она даже не пытается играть обычную бабушку, приехавшую в Чечню навестить внука-офицера: типичную героиню в типичных обстоятельствах. Вишневская играет Вишневскую во всем ее торжественном и властном оперном величии, что сразу же порождает ассоциацию не с миллионами истерзанных жизнью русских женщин, а с символической фигурой матери-Родины, явившейся в Чечню, чтобы принять в себя боль этого края и как бы унять эту боль самим исполинским своим присутствием. Смелость этого неожиданного и оригинального решения не вызывает у меня сомнений. Сложнее говорить о совместимости документальной и оперной выразительности. В каком-то смысле мы уже высказали свое отношение к этой проблематике, рассуждая о расширении каннского конкурсного пространства за счет «неканонических жанров». Но очевидно, что новый фильм Сокурова заслуживает специального эстетического разбора, явно выходящего за рамки нашей дискуссии о фестивале.

Д.Дондурей. Предлагаю все-таки вернуться в ее параметры и в завершение поговорить о юбилейности нынешнего — 60-го фестиваля. Например, был сделан замечательный киносборник «Каждому свое кино» и тридцать три выдающихся, крупнейших режиссера планеты сняли по трехминутной истории о своей любви к кино, объяснялись в любви к кино в меру своего таланта, кое-кто и в любви к Канну. Кто как мог это сделал, но это были разные, подчас замечательные, иногда не очень, но часть из них — просто блистательные работы. Я не знаю, смогут ли наши зрители их увидеть.

Л.Карахан. Это особое киноудовольствие, когда делаются такие киносборники, потому что каждый автор в течение трех минут показывает, на что он способен. И масса разных вариантов, иногда повторяющихся. Потом на пресс-конференции, когда авторы собрались вместе, они даже говорили о том, что больше всего боялись, как бы не повториться, не сделать то, что придумал кто-то другой.

Д.Дондурей. Они ведь почти все приехали?

Л.Карахан. По-моему, двадцать шесть человек из тех тридцати трех, кто участвовал в создании фильма.

А.Плахов. Придумать что-то свое действительно было очень трудно, потому что тема была задана четко: «Кинотеатр».

Д.Дондурей. А нет клипового ощущения?

Л.Карахан. Абсолютно нет. Слишком уж сильна иногда сразу же, а иногда после титров, но всегда узнаваемая авторская стилистика — отточенная, выверенная, настоящий художественный концентрат. Мне больше всего понравилась миниатюра Уолтера Саллеса. Два бразильца — эдакие Рудаков и Нечаев — из жуткой глубинки поют куплеты, посвященные Каннскому фестивалю, о котором они ничего не знают, и это их чистая импровизация по просьбе режиссера. Невероятно смешно. Легендарного Жиля Жакоба, президента фестиваля, они называют морячком из Канна, который ходит в море на своей шаланде. Но еще более сильное впечатление, чем сам этот сборник, произвело на меня собрание его создателей. Я пошел на пресс-конференцию прежде всего для того, чтобы просто посмотреть, как выглядят двадцать шесть прославленных кинематографических гениев, собранных в одном месте. И вот — странное ощущение. В этом собрании совершенно очевидно для меня, да и для самих режиссеров, выделялся один молчаливый человек. Это Такэси Китано. Когда он вдруг начал отвечать на заданный ему вопрос, все так к нему потянулись, как будто он изречет сейчас нечто невообразимое и пророческое. Может быть, сказалось то, что Китано, в отличие от его коллег, не только режиссер, но и актер и умеет воздействовать на аудиторию. Но мне по-

думалось, что выделенность в этом выдающемся режиссерском собрании именно Китано — проявление все той же энергетической каннской селекции актуального.

Д.Дондурей. Андрей, а у вас были в сборнике какие-то свои любимцы?

А.Плахов. Да, конечно. Смешнейшие братья Коэн, Маноэл ди Оливейра с совершенно безбашенной новеллой про встречу Хрущева с папой римским. Я был в шоке, в хорошем смысле слова, еще от одного фильма. Я не знал еще, чья это работа, по некоторым фильмам с первого кадра можно понять, чей он, а вот в этом случае было непонятно. Какой-то человек рассказывает свою биографию: во время войны его прятали, он еврей, он увлекался кинематографом, а потом русские вошли в Будапешт, запустили спутник и сняли фильм, который придал смысл всей его жизни. Это фильм — «Летят журавли» Михаила Калатозова. Кто, вы думаете, автор этой новеллы? Клод Лелуш. Это было чрезвычайно трогательно и впечатляюще. И это тоже одна из лучших новелл сборника. А что касается собрания режиссеров... Когда один гений или два гения, то это можно еще пережить, но когда собираются на одном пятачке двадцать или тридцать гениев, то это уже детский сад. Они гасят друг друга, начинаются споры, кто поедет на какой машине, чью жену куда посадить и т.д. Там был и другой неформальный лидер, и он же аутсайдер, Аки Каурисмяки, который вообще не пошел со всеми, отказался подниматься по красному ковру, прошел где-то сбоку, незаметно.

Л.Карахан. Была замечательная реплика Тьерри Фремо, когда все режиссеры уже собрались на пресс-конференцию, но кого-то ждали, поглядывая на дверь. И вдруг раздался нетерпеливый вопрос: «А где там Каурисмяки?» — Фремо меланхолично ответил: «Он, наверное, курит».

Д.Дондурей. А помните, та новелла, где мальчик-вор в кинотеатре пытается вытащить что-то из сумки, а хозяйка сумки в волнении, не отрываясь от экрана, вдруг начинает сжимать его руку в своей...

А.Плахов. Это братья Дарденн.

Д.Дондурей. Или Ларс фон Триер... Он сам играет режиссера, который молотком убивает болтливого зрителя, чтобы не мешал смотреть «Догвиль». Масса невероятных и остроумных идей. Океан таланта.

А.Плахов. Недаром сказал продюсер этой картины Жиль Жакоб: «Смотрел этот фильм пятьдесят раз и каждый раз плакал».

Д.Дондурей. Жиль Жакоб — вот уж кто много сделал для того, чтобы Канн продолжал оставаться лидером мирового кинематографического движения, главным чемпионатом мира по киноискусству. Городом, где формируются имена, имиджи, мода и гонорары.

А.Плахов. Не люблю, когда сравнивают кино со спортом, но в каком-то смысле — да, это чемпионат, но не национальных команд по футболу, а чемпионат индивидуальностей.

Д.Дондурей. Можно сказать, что появилась тенденция, и очень важная, та, о которой сказал на вручении премии румынский триумфатор. Он поблагодарил жюри за то, что поддержали фильм с небольшим бюджетом, из небольшой страны. Он не дебютант, но, безусловно, по известности и статусу несравним с другими конкурсантами. Получается, что у Каннского фестиваля, у этой мегамашины, у этого порождения гигантской многомиллиардной мировой индустрии стоит такая задача: не проглядеть то, что не сразу бросается в глаза. За эту культуротворную миссию Мунджу и благодарил фестиваль и, конечно же, председателя жюри Стивена Фрирза.

А.Плахов. Недаром тот же Жиль Жакоб говорил, что Шэрон Стоун и Катрин Денёв на самом деле нужны нам для того, чтобы поддержать фильмы ди Оливейры, Сокурова, Мунджу и т.д.

Л.Карахан. В общем, чтобы сказать что-то важное и даже очень важное, совсем необязательно тратить много денег.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Зона солидарности

Румынский фильм «4 месяца, 3 недели и 2 дня» Кристиана Мунджу, ставший с первых дней неоспоримым фаворитом Канна, почему-то все и неизбежно сравнивали со «Смертью господина Лазареску» Кристи Пуйю, ошеломившей в том же месте год назад. Дискуссии о том, какой фильм «посильнее будет», склонившие поклонников нового румынского кино в пользу «Господина Лазареску», затмили даже всегдашнюю готовность наблюдателей к обобщениям, особенно если вдруг есть чем на данном кинофестивале поживиться и доказать свою критическую реактивность. Однако, несмотря на бум молодого румынского кино, профессионалы все же не поговаривают о «новой волне», набежавшей на средиземноморское побережье из центральной Европы. Осторожничают, возможно, чтобы не спугнуть явление румынских режиссеров народу. Кристиан Мунджу тоже на всякий случай предупреждает: «Речь идет не о «новой волне», но о разрыве с прошлым». Но о разрыве сквозь сублимацию травм и драм «золотой эпохи» коммунизма. При этом в картине Мунджу нет никаких специальных — подчеркнутых — примет агитпропа. Нет у режиссера и желания эстетизировать ретро — румынское время-пространство накануне революции. Прямой — без изысков — реализм каннского победителя этого года не исчерпывается ни (прямо)линейностью сюжетной коллизии, ни озвучкой реплик, равновеликой записи звука в хоум-видео, ни доходчивой (для западных зрителей, не имевших социалистического опыта, но разделяющих социалистические ценности) сверхидеей, что «так жить было нельзя».

Мунджу обращает взгляд вглубь и за пределы истории про подпольный аборт в румынской провинции

«4 месяца, 3 недели и 2 дня»
(4 luni, 3 saptamini si 2 zile)
Автор сценария и режиссер **Кристиан Мунджу**
Оператор **Олег Муту**
Художник **Михаэла Поэнару**
В ролях: **Анамария Маринка, Лаура Василиу, Влад Иванов, Александру Поточан и другие**
Mobra Films, Saga Film(I)
Румыния
2007

февральским днем 1987 года. Зато последствия и интенции социализма представлены в этом фильме более жестко и тонко, чем в попсовой немецкой «Жизни других» (о перековавшемся работнике «Штази»), заслужившей почетный «Оскар». «4 месяца, 3 недели и 2 дня» — «обыкновенная история», лишенная саркастических язвительных красок, снятая на натуре, в естественных интерьерах, долгими планами и с диковинным напряжением не только внешнего, но и внутреннего действия. Как если бы мы триллер смотрели и вместе с тем короткий роман воспитания. Неординарное столкновение режиссерских маневров и устремлений.

В Румынии снимается десять-пятнадцать картин в год, а те, что вырвались на авансцену фестивальных предпочтений и уже обласканы призами, выглядят, как штучный товар, притом снятый на крошечные деньги (бюджет фильма Мунджу 600 000 долларов). Да и режиссеры, которым сейчас под сорок, пришли в кино из параллельных миров. Пуйю — художник, Мунджу — по первой профессии филолог, специалист по английской литературе, закончивший режиссерский факультет Бухарестского университета. Его дебютный полнометражный фильм «Запад» был показан в 2002 году в каннской программе «Двухнедельник режиссеров» и приглашен на пятьдесят фестивалей.

Впечатление от картины «Смерть господина Лазареску» — о путешествии по ночному Бухаресту умирающего в машине «скорой помощи» старика, которого отфутболивают из одной больницы в другую, было настолько глубинным и памятным, что история о подпольном аборте провинциальной студентки многим показалась и менее «трагичной», и более «частной». Бесспорной оценки удостоилась только актриса Анамария Маринка, сыгравшая Отилию, подружку Габиты (Лаура Василиу), помогавшую ей обустроить подпольный аборт и, по словам режиссера, «вынесшую этот фильм на своих плечах». Для этого она прилетела из Лондона, где теперь проживает после успеха в телесериале Sex Traffic, принесшего ей массу наград, в том числе и премию BAFTA. Сейчас Маринка снимается у Фрэнсиса Форда Копполы.

Действие картины о смерти героя с говорящим именем Лазареску происходит в современном Бухаресте и охватывает время с вечера до глубокой ночи. Действие картины Мунджу отнесено в 1987 год и длится с утра до позднего вечера. У Пуйю — многофигурная композиция, в которую вписан одинокий старик, не вписывающийся никуда, кроме как в смерть. У Мунджу — дуэт студенток, окруженных немногими выразительными персонажами, за лаконичным присутствием которых угадывается, просматривается навылет, за другие берега, громадный мир социальных отношений, человеческих связей, сформированных повадками, пластикой, типажами и даже темой застольного трепа в как бы уютной квартире, расположенной в коммунистической зоне. Пуйю не показывает смерть господина Лазареску. Мунджу бесстрашно вперяет — долгим планом — камеру в абортированный плод на полу ванной комнаты, который надо — по указке врача — выбросить где-нибудь подальше и ни в коем случае не спускать в туалет во избежание эксцессов.

Громадный мир локализован Мунджу в провинциальном городке и в нескольких узловых точках — пространственных, временны́х, смысловых. В общаге — образе социалистической коммуны, представленной здесь как интернационал студентов и фарцовщиков, в гостинице — мечте о приватности, о вненаходимости, о недостижимости, о спасительном подполье, в интеллигентской квартире, украшенной цветочками и невинными в своей пошлости картинами, в пейзаже с унылыми многоэтажками — образе социалистического благоденствия, в наводящих тоску автобусах, в которых трясутся бледные пассажиры, монструозные контролеры, но где Отилии, не имеющей билета, случайный пассажир дает бесплатно свой лишний билетик! Эта промелькнувшая подробность социалистического общежития очень важна. О пачке «Кента», причем именно «Кента» (видимо, в Румынии он ценился больше, чем у нас «Мальборо»), которую Отилия пытается «достать», чтобы подкупить портье и получить номер в отеле для нелегального аборта подру-

ги, можно написать многостраничный полилог — под стать сорокинской «Очереди».

(После просмотра этого фильма одна из зрительниц вспоминала, что в 70-е ее провинциальный знакомый получил недоступную московскую прописку всего за два номера журнала «Плейбой». После просмотра этого фильма, где убожество социалистической гостиницы — по сравнению с общагой — воспринималось как «образ рая», который охраняют недоступные на первый взгляд стражи, я узнала, что «Номер люкс» — с телевизором, полированным журнальным столиком и с текстом поверх картины «Экскурсии на автобусах по Черноморскому побережью», написанный Ильей Кабаковым на фанере в 1981 году, продан в Лондоне за два миллиона фунтов.)

Из таких и совсем других подробностей возникает в румынском фильме родословная главной героини фильма — Отилии, бескорыстной помощницы, преданной подруги и жертвенной — одновременно извращенной (обстоятельствами) — «сестры милосердия».

О сиделке умирающего, никому не нужного Лазареску режиссер сказал, что это «обыкновенный человек, поставленный перед выбором». Об Отилии же, беспрекословно отдающейся доктору, чтобы подруга могла сделать аборт, поскольку собранная сумма гонорара оказалась недостаточной и ее надо компенсировать хотя бы натурой (так работает закон «черного рынка», а товарно-денежные отношения при победившем социализме никто не отменял), можно сказать, что проблема выбора для нее не стоит.

Человеческая преданность как спонтанная защита от бесчеловечной системы и как нерефлексивный протест против этой системы становятся сверхсюжетом «простой» картины и укрупняют ее неочевидную сложность. Кто-то даст билетик в автобусе, чтобы какая-то незнакомка не попалась контролеру. А кто-то — перед тем как пойти на день рождения к матери своего возлюбленного — ляжет, не задумываясь, под доктора, чтобы помочь подружке. Эта коллективистская солидарность, поданная режиссером совсем нейтрально и с оглушающей нерасчетливостью, составляет содержательный — действенный — драйв картины о времени и о людях в этом времени, на которых режиссер смотрит с безжалостной нежностью, без намека на ностальгию и с сочувственной трезвостью.

Так сквозь громадный мир, ненавязчиво запечатленный в бытовых деталях и подробностях, откристаллизованный в рутинной обыденке с ее секретами, прозрачностью и обманами, прорастает частная, но внебытовая история, герои которой — каждый по-своему — охвачены посюсторонним и внятным метафизическим страхом. Или — тихим ужасом. Это состояние, спровоцированное «общим местом» социального времени и конкретной коллизией персонажей, которым надо успеть провернуть аборт, суметь за него не сесть или не умереть, так же яростно в своей будничности, как и «тихое отчаяние» человека на все времена и с любых окраин, которое проявил на пленке экзистенциалист Пуйю в «Смерти господина Лазареску».

«Смерть...» — первый фильм из проекта этого режиссера «Шесть историй с окраин Бухареста». «4 месяца, 3 недели и 2 дня» — первый фильм проекта «Сказки золотого века». «Смерть...» Пуйю назвал не румынской историей, но историей «из Румынии». «4 месяца...» Мунджу называет «субъективной историей коммунизма в Румынии», пересказанной в интимных сюжетах городских «легенд», узнаваемых (всеми заключенными из бывшего лагеря) и, конечно, неповторимых. Будь то замедленно нервозные сборы (еще неизвестно куда) подружек в общаге в начале фильма, будь то изношенная клеенка, которую Габита стаскивает со стола и все же кладет на место (во время аборта — вместо этой «забытой» большой клеенки — она воспользуется маленьким целлофановым пакетом, в который даже абортированный плод не уместится, и его придется верной Отилии запихнуть в свою сумку), будь то приглашение на подпольный просмотр «Поющих в терновнике», будь то широкий жест фарцовщика, подарившего своей клиентке дорогую жвачку, будь то «черный рынок» косметики, лекарств, сигарет, будь то равнодушные, хитрованные лица якобы заня-

тых гостичных портье, готовых — за пачку «Кента» — зарезервировать номер, будь то смутная, на дальнем плане, очередь в магазин, будь то искаженное страхом перед болью, ужасом, что не хватит денег на аборт, красивое лицо Габиты, будь то кошмар в ночи перед мусорным баком, куда Отилия должна выбросить «выкинутый» зародыш подруги и когда — внезапно — ее спугнула бездомная собака.

Убийство, день рождения, свадьба, включенные в этот фильм, в сердцевину его и по краям, переводят сюжет камерной драмы и триллера в образы тотально травматической реальности. И не только во время долгой сцены перед абортом, когда некий господин Бебе, упрекнувший девочек, что они сняли номер не в той гостинице, а в «этой», где ему пришлось у портье оставить документ, который, впрочем, он «забыл» забрать (о, эти подробности беззастенчивого двойного сознания), не соглашается на собранную студентками сумму. Но и когда Отилия встречает этого господина в условленном месте, хотя указанного номера дома ей не найти, потому что его просто не существует (а на дальнем плане в кадр попадает размытая очередь в магазин). И когда она все-таки находит его в машине, и они заезжают по дороге в гостиницу во двор его дома, где Отилия сквозь окно видит его мать, слышит их диалог, — старуха ждет своей очереди за сахаром, а господин Бебе гонит ее с насиженного места. Отилия наблюдает сценку на дальнем плане и... вздрагивает от удара... а это просто мяч мальчишек, игравших в футбол, попал в машину. Но это еще невинный — случайный удар. И когда Отилия возвращается в гостиницу к подружке и видит у входа «скорую помощь», подумав, что что-то случилось с Габитой... Оказалось, что в гостинице была свадьба и драка. И на дне рождения матери возлюбленного Отилии, куда она пришла после аборта и уплаты своей «доли» и где культурные люди пьют виски, обсуждают трехчасовую очередь за мясом, кулинарные изыски хозяйки и можно ли курить девушке перед родителями ее жениха...

«Чистое» — реальное и мифологическое — время жизни и смерти Лазаря-Лазареску в картине Пуйю обернулось в жизнь (как в смертельную угрозу) людей из прошлого времени. В картине Мунджу, реконструирующего цвет 1987 года — бессолнечный свет одного из его февральских дней и страшную темень одной из неосвещенных его ночей, время жизни и смерти обозначено конкретным сроком (беременности и режима), обреченных на взаимное насилие и на конкретные тюремные сроки в зависимости от срока прерванной беременности. Речь таким образом идет о реальной и моральной цене на ценности в обществе тотального дефицита и тотального лицемерия. Но не только.

Мунджу обостряет острейший социальный сюжет метафорой человеческой сообщительности и ставит, в сущности, картину о зоне интимной солидарности.

Он воссоединяет в одной комнате общежития Габиту и Отилию, красивую барышню и обычную, слабую и двужильную, врушку и честную, проводит через испытания совместного проживания и переживания. (Социалистический инвариант мужских отношений в американском роуд-муви.) Без «жертвоприношения» Отилии, недаром, хотя только ради безопасности представленной (господину Бебе его пациенткой и клиенткой) «сестрой», эта подпольная акция не состоялась бы. Как не состоялось бы — на всю оставшуюся жизнь — единение подруг взаимной, сближающей, как страшная тайна, общей травмой.

Отилия, сыгранная Анамарией Маринкой — вот где пульсирует революционный — неоднозначный — гуманитарный парадокс фильма о предреволюционном румынском времени, — это и есть «социализм с человеческим лицом». Причем в самом жестоком и самом возвышенном смысле этой вышедшей в тираж и употребленной на все лады формулы. Ее действенная — буквальная (ре)инкарнация.

Превращая социальную травму в травму персональную, молодой режиссер показывает результат и мотивы насилия, но не само насилие. Никаких сек-

суальных актов врача с его добровольными и вынужденными жертвами мы не увидим. Целомудренный и зрелый режиссер надвигает с экрана «тихий ужас» иначе. Догадавшись о сделке, предложенной, но не высказанной доктором с лицом пролетария, Отилия, сидя к камере спиной, снимает носки. Габита выходит из номера. Просит у подвернувшегося гостиничного постояльца закурить. Не выдерживает ожидания, входит в номер. Заходит в ванную комнату. Туда же, заплатив натурой за чужой аборт родной подруги, входит Отилия, залезает в ванну, включает душ, «вымывает позор», смывает «страх забеременеть». Теперь очередь Габиты. Она послушно уходит. И всё. Удовлетворившись за кадром, доктор переходит к делу.

«Революция — это история нашей молодости», — говорит режиссер. Но взлет его кинематографической биографии начинается — с третьей полнометражной попытки — с предреволюционной «сказки», в которой он поручает главную роль Отилии-дарительнице, вообще-то героине коллективистской утопии. Или той страшной сказки, ставшей былью, в которой сроднившиеся люди не ужесточили свое «золотое сердце» (другой обертон кромешной безоглядности показал в трилогии о «девушках с золотым сердцем» Ларс фон Триер), не расплескали ни ответственности за близкого (приручeнного) или беспомощного человека, ни способности на бескорыстную выручку, тянущую на беспафосное жертвоприношение. Ибо за дружбу, как и за любовь, приходится платить даже тогда, когда платить нечем. В этом, собственно, и заключается бесценность индивидуальных человеческих связей. Не потому ли кто-то из зарубежных критиков поспешил назвать Кристиана Мунджу «сыном» братьев Дарденн?

Конечно, «4 месяца, 3 недели и 2 дня» — фильм не про подпольные аборты и не про румынский коммунизм. Хотя Мунджу ознакомил несведущих кинозрителей с фактами, о которых они — до каннской пресс-конференции — не подозревали. Оказалось, что аборты в Румынии были запрещены в 1966 году, а резкий рост рождаемости достиг поистине грандиозных и внеплановых масштабов; режиссер вспоминает, что в его классе было семь Кристианов, даже имен на родившихся детей «не хватало». К концу коммунистической эпохи более полумиллиона женщин умерли от подпольных абортов. В 1989 году аборты были легализованы, и в первый же год нового режима было сделано (при двадцатимиллионном населении страны) почти миллион таких операций, что намного превышало их число в других странах Европы. Кристиан Мунджу и сам — «жертва» запрещенных абортов. Он родился в 1968-м, а значит, принадлежит к поколению бэби-бумеров. Возможно, это обстоятельство решило очертания фабулы этого фильма. Но его сюжет разрешился в финале.

Отилия, пометавшись по задворкам темного города, очумев от страха при виде мирного прохожего, возникшего в ночи, как «убийца, который вырвет ее сумку», выбросила зародыш, спрятанный в эту сумку, забравшись на высокий этаж обшарпанного дома, в... мусоропровод, законопослушно выполнив руководство-завещание строгого доктора-извращенца с лицом «отличника производства». Теперь она спешит в гостиницу, видит у входа «скорую помощь», взбегает по лестнице, стучит в комнату, где должна отходить после аборта Габита. Нет ответа. Отилия спускается в лобби, портье говорит, что ее подруга в ресторане. Габите приносят тарелку мясной «нарезки» из свадебного меню, объедки с праздничного стола. Свадьба дотлевает на заднем плане, угомонившись после случившейся на ней драки. «Скорая помощь» выжидает на улице. Габита спрашивает подругу, похоронила ли она «его». Отилия отвечает: «Давай не будем об этом никогда говорить». И — оборачивает лицо из профильной мизансцены прямо в камеру.

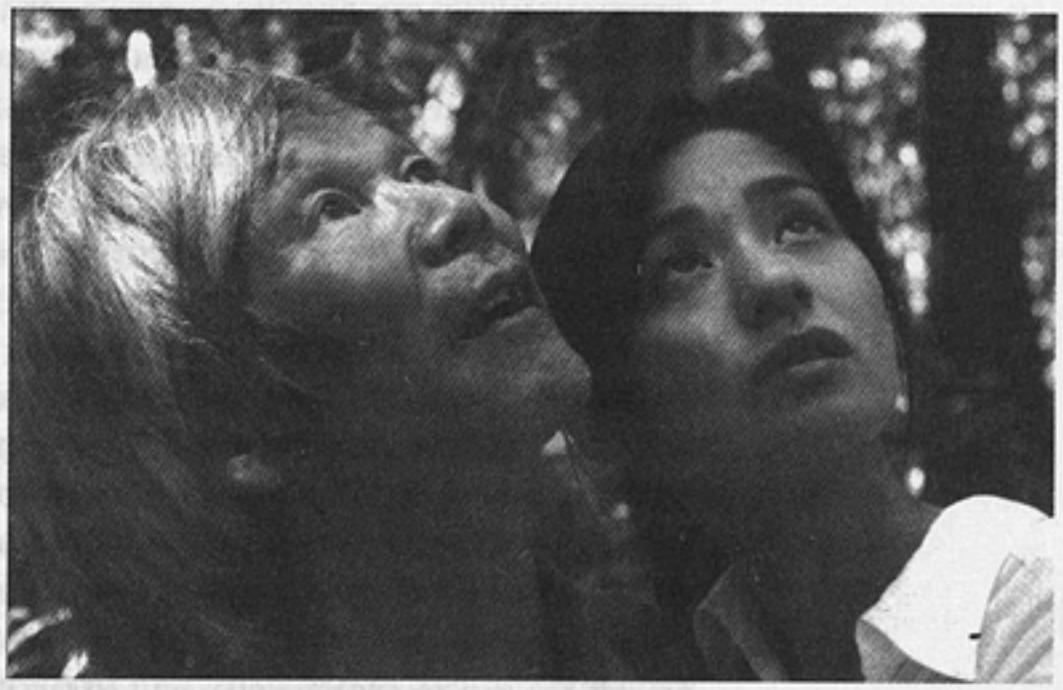
На простой вопрос — чем же бередит, почему не отпускает эта картина? — простой ответ, недостижимый в режиссуре других новейших ретро о социальном климате: благородством высшей пробы. Без понтов.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Катарсис по-японски

Наоми Кавасэ относится к числу любимых в Канне режиссеров, и ее работы постоянно отбираются в престижную конкурсную программу, однако зрителю, не вовлеченному во внутреннюю жизнь фестиваля, может показаться странным, что именно с ней, а, скажем, не с модным Такэси Китано каннский истеблишмент связывает свои главные надежды во всем, что касается японского кино. То, что Гран-при юбилейного фестиваля в Канне достался «Траурному лесу», представляется весьма концептуальным. Награждение японского фильма вторым по значимости призом практически совпадает с годовщиной смерти двукратного обладателя «Золотой пальмовой ветви» Сёхэя Имамуры, автора пантеистической «Легенды о Нараяме». Это невольное совпадение, но, по размышлении, оно кажется едва ли не предопределенным свыше. Образовавшаяся в каннском реестре классиков брешь естественным путем заполнилась вновь. У знаменитого сэнсея нашелся необычный преемник в облике хрупкой последовательницы японского дзен-буддизма Наоми Кавасэ. Эта преемственность вполне соответствует духу дзен-учения. В буквальном смысле Наоми нельзя считать ученицей позднего Имамуры. («Не иметь ни одного ученика» — так гласит одна из заповедей дзен.) Каждый остается «хозяином собственных мыслей».

Кинематографические миры Кавасэ и Имамуры разнятся интонационно и стилистически. В молодости Имамура был не прочь похулиганить, намеренно сокрушал традиционные устои. Он заявлял о своей непримиримости с консервативным духом фильмов своего гениального учителя и оппонента Ясудзиро Одзу. Он мог снимать «Порногра-



«Траурный лес»
(Mogari no mori)
Автор сценария, режиссер **Наоми Кавасэ**
Оператор **Хидэё Накапо**
Художник **Тасихиро Исоми**
Композитор **Масамити Сигэно**
Звукорежиссеры **Сигэтакэ Ао, Давид Франкен**
В ролях: **Сигэки Уда, Масико Оно, Макико Ватанабэ, Канако Масудо, Ёхитиро Сайто**
Kumie Inc., Celluloid Dreams Productions, Visual Arts College
Франция — Япония
2007

фов», изображать женщин на манер «Японских насекомых», устраивал провокационные эксперименты с живыми людьми, подсматривал с помощью документальной камеры «застекольные» жизненные драмы, вторгался в частную жизнь и тут же корректировал ее по велению собственных фантазий. Он разрушал табу, влезал в нутро проституток, упивался жестокостями первобытных людей и их первородными инстинктами. Вступив в возраст патриарха, Имамура обратился к жанру «гендайдэки» — стал снимать картины, исполненные неспешным и спокойным любованием сцен повседневной жизни. Однако даже в этих картинах не нашлось места кадрам, в которых «присутствовал бы ничего не делающий человек».

Если в кинематографе Имамуры превалирует мужское «ян», то у Кавасэ торжествует абсолютное женское «инь». Сюжеты ее картин лишены остроты и событийности. В них нет ни кетчупа, ни соли, ни малейшего намека на скабрезности и юмор. Действие не омрачено насилием, естественное берет верх над нарочитым, сенсуальное над чувственным. Европейскому глазу здесь не за что зацепиться. На экране торжествует *Чистота* — отсутствие всего неуместного, наносного и лишнего, одно из проявлений Истины, Добра и Красоты, к которым стремится в постижении дзен душа японской художницы.

Если пытаться отыскать действительно родственную душу Наоми, то она вряд ли обнаружится в кинематографической среде. Даже созерцательные шедевры «самого японского» из всех режиссеров Ясудзиро Одзу по мироощущению несопоставимы с работами Кавасэ. По сравнению с ее медитативными рассказами фильмы Одзу выглядят настоящими блокбастерами, полными занимательных деталей. Возможно, уникальное положение Наоми Кавасэ заключается в том, что история японского кино до сих пор не знала ни одной женщины-режиссера с самобытной манерой кинематографического ви́дения и письма. И Наоми Кавасэ, возможно, первая, кто выражает суть японского образа мышления исключительно в «женском» стиле, еще более восприимчивым к Прекрасному.

И все же Канн попал в точку, когда взялся опекать Кавасэ. При всей разнице в индивидуальностях именно ее следует считать духовной наследницей покойного Имамуры. Каждый из них по-своему, «исключительно собственными усилиями» достиг в своих картинах единого состояния просветления. Иначе говоря, катарсиса по-японски.

Бунтаря Имамуру ставили в один ряд с «японским Годаром» Нагисой Осимой. Однако мало кто тогда обращал внимание на заявление Имамуры, в котором он предпочитал называть Осиму «самураем», а себя «крестьянином». Его смелые и откровенные теории всегда упирались в естество человека, в его биологическую природу и по сути не имели ни политической, ни социальной окраски. Они не требовали передела мира. Имамура никогда не давил на интеллект, предпочитал рассуждать о вечном, о силе врожденных инстинктов, о связи человека с природой, в которой все гармонично и неразрывно — прекрасное и безобразное. Его интересовали естественные люди, свободные от пут цивилизации, намертво повязанные с матушкой-природой. Это женщины, которые фонтанируют водой в момент оргазма. Это мужчины, которые знаются только с угрями. В последних картинах мастера феерическая безыскусность берет верх над провокационными сюжетами. То, что на первый взгляд может показаться наивным, в действительности символизирует восточную идею «Пустоты» — выражение изначального состояния сознания, очищенного от житейской скверны. Поиском и воплощением этого просветленного «Ничто» занята и Наоми Кавасэ.

Интересно, что первый образ «Траурного леса», который, по словам Наоми Кавасэ, возник в ее сознании, вызывает невольную ассоциацию с «Легендой о Нараяме». Это образ старика, который взбирается на гору, чтобы навестить могилу умершей жены. Впоследствии картинка трансформировалась. Гора материализовалась в лес, возник новый персонаж — старика сопровождает молодая женщина, которая заботится о нем. Неизменной осталась только конечная цель путешествия — могила супруги, затерянная в лесной чаще.

Пожилой герой в исполнении непрофессионального актера Удо Сигэки похоронил жену тридцать три года назад, замкнулся в своем горе, продолжая жить исключительно воспоминаниями об умершей. Время не развеяло печаль, а обострившаяся с возрастом душевная болезнь еще больше отдалила героя от мира людей. Он живет в уютном доме для престарелых, где за ним ухаживает молодая женщина по имени Матико. Ее сердце тоже наполнено болью утраты. Она переживает смерть ребенка и теперь, в надежде заглушить свою скорбь, тщетно пытается достучаться до сосредоточенного на себе старика. В европейской традиции подобный сюжет на тему конфликта «поклонения мертвым и любви к живым», как правило, приводит к болевому, шоковому эффекту. С такими историями обращаются крайне осторожно, фильмы на подобные темы крайне пессимистичны и безысходны. Даже если в такой категории фильмов попадаются шедевры типа «Зеленой комнаты» Франсуа Трюффо, в разговоре о них трудно избегать болезненных параллелей.

В контексте японской культуры подобный сюжет приводит к противоположному результату. Печаль повсюду там, где Красота, главный идеал японцев. Красота всегда проникнута элегическим настроением, а образы прекрасного чаще всего навевают мысли о смерти:

Что останется
После меня?
Цветы — весной,
Кукушка — в горах,
Осенью — листья клена.

Собственно, в житейском контексте смерть так же страшна для японцев. Сакраментальный вопрос «Неужели и я?» гложет людей всех цветов кожи и вероисповеданий. Наоми Кавасэ призналась, что побудительным толчком к созданию фильма послужила личная драма, которая привела ее к осознанию неизбежного: «Я задумала этот фильм, когда у моей приемной матери стали проявляться признаки слабоумия. Будущее ужаснуло меня». История, положенная в основу «Траурного леса», — чистый вымысел, однако в ней, по словам режиссера, стоит искать «отображение ее собственного эмоционального восприятия мира». Эта картина сложилась как способ избавления от страхов и сомнений, от всех противоречий, что мешают праведной душе в повседневной жизни следовать дзенскому Пути.

Кино это сокровенное без остатка, насквозь пропитанное метафизикой дзен-буддизма, что, безусловно, отражается на его стилистике. Суть дзен — в отсутствии противоречивостей и противопоставлений. Оттого и драматургия «Траурного леса» намеренно не завязывает трагические узелки межчеловеческих конфликтов, растворяет интригу в созерцательности. В сценах блуждания героев по лесу режиссер обрубает на корню проблески саспенса, что заставляет иных зрителей пенять на «логические нестыковки сценария» и «грубые монтажные швы». Для последователя дзен «состояние просветления достигается только собственными усилиями». Интуиция для него важней традиционной логики. Поэтому, оценивая «Траурный лес» и принимая во внимание его правила игры, важно приглушить свое рацио. На этом основывается режиссерский метод Наоми Кавасэ, который она называет «методом сфабрикованной реальности». Несмотря на жестко прописанный сценарий, во время съемок режиссер зачастую полагалась на интуицию, принимая решения, которые в той или иной ситуации ей подсказывало сердце. Как вспоминает Наоми Кавасэ, «сценарий уже был написан, однако после того как мы шаг за шагом погружались в чащу леса, он подвергался постоянным исправлениям. На пути нас поджидало много сюрпризов — то гроза, то шквалистый ветер, то падающие деревья. Все эти случайности вносились в сценарий и дополняли реалистическую атмосферу фильма. В то же время будет правильно заметить, что фильм уже был готов у меня в голове, поэтому я периодически поправляла актеров, если их реакция на сюрпризы природы существенно отличалась от задуманного».

Свободная композиция фильма, в котором грань между документальным и игровым практически отсутствует, отвечает еще одному правилу восточного искусства — правилу ненарочитости, спонтанности. Действие, которому задан изначальный толчок, продолжает разворачиваться само по себе. Зритель больше не получает от автора никаких подсказок и пояснений, поскольку причинно-следственные связи повествовательного кино здесь не действуют, а в силу вступают законы медитации. Вот почему ничуть не важно, таится ли для героев реальная опасность в лесной чаще, испытывают ли они физические муки голода и жажды, и, действительно, так ли уж реальна могила жены героя, обозначающая конечный пункт их изматывающей лесной одиссеи. Важно, чтобы за явленными формами зритель вслед за героями сумел пережить скрытое — истину.

В соответствии с дзен-учением «истина не передается «начертанными знаками», истина «вне слов». Следовательно, финальный акт духовного озарения героев — «сатори» — на экране нельзя разглядеть в буквальном смысле, то есть вычленить из подброшенных автором символов или пояснительных реплик героев. В изобразительном плане картина предельно документальна, от нее веет режиссерской небрежностью. Такова цена за право наделить фильм душой и обнаружить красоту там, где ей и надлежит скрываться, — в обыденности мироустройства. Красота фильма, а значит, его идейный посыл постигаются сердцем, внутренним зрением, интуицией зрителя.

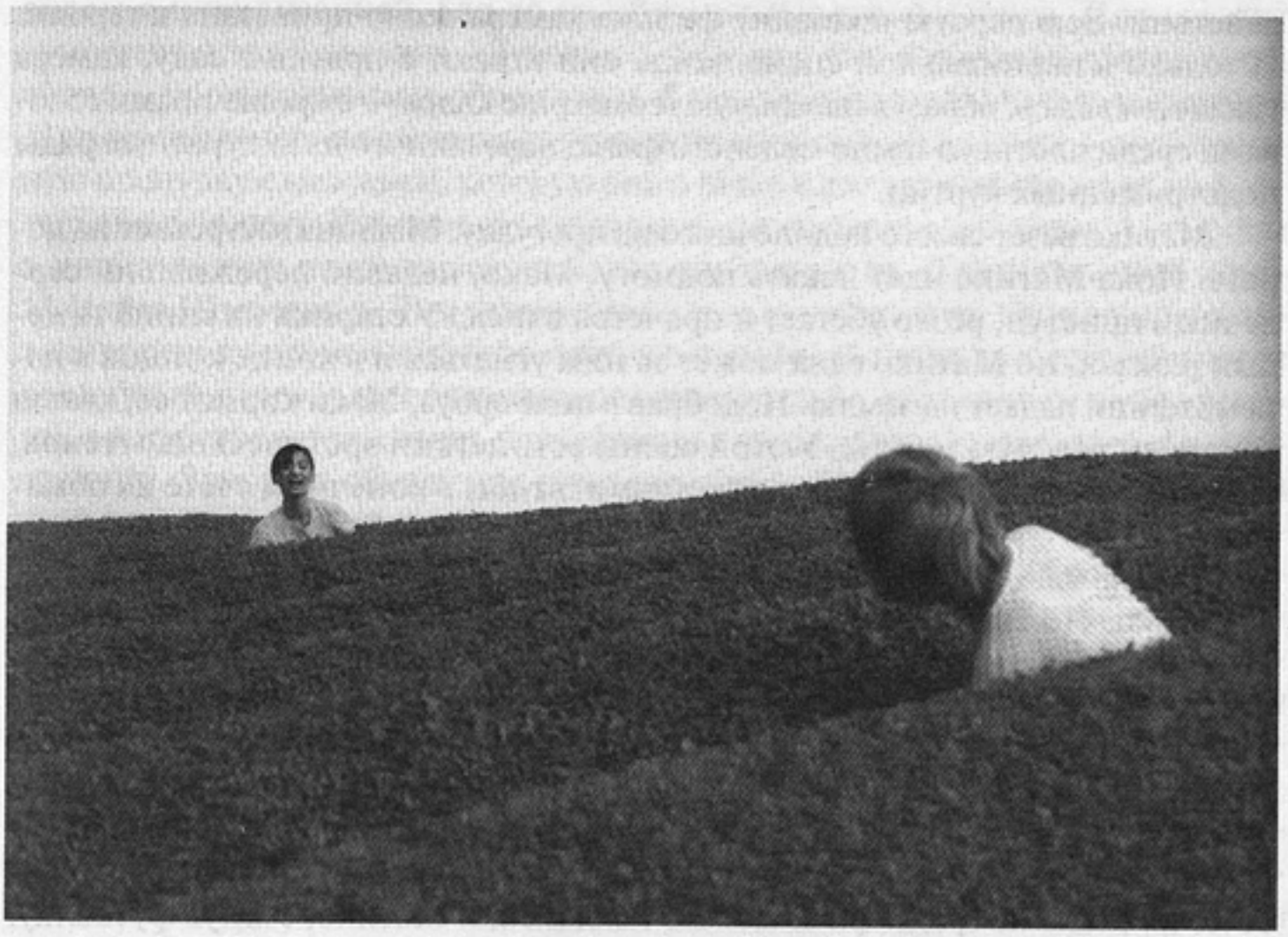
Пережить действительный эмоциональный катарсис помогает общая тональность фильма, обертоны просветленной грусти. Чувства скорби не изливаются с экрана потоками признаний и слез. Они, в соответствии с поэтической традицией, отображаются в печальном очаровании вещей, в шелесте ветра, в холоде ночи, в потоках воды. Лес, в котором заблудились герои, оказывается средоточием их невыразимой тоски и душевной боли. Пока они страдают, он мучает, терзает, подавляет их своей первозданной силой. Он водит их по краю отчаяния до тех самых пор, пока лишенные последних сил старик и его спутница не переживают у воображаемой могилы внезапное духовное озарение. В этот кульминационный момент лес перестает быть кошмаром и обретает функции незримого божества, проявляющего милосердие и заботу о всем сущем.

Момент экстатического переживания истины приходится на странную фразу главного героя: «Упокоимся в земле». Это означает смерть, но в контексте осознания истины смерть уже не есть поражение. Она не страшит, а означает обретение покоя и душевного равновесия. Герой приходит к спасению через усилие собственного духа. И это знание окрашивает финал истории в цвет надежды.

Трагической нотой умиротворения завершалась эпохальная «Легенда о Нараяме». Спустя десятилетия на 60-м юбилейном Каннском фестивале эта нота деликатно отозвалась в «Траурном лесе». И стало очевидно, что новым адептом японских традиций в кинематографе стала женщина — фотограф и режиссер Наоми Кавасэ.

ИННА КУШНАРЕВА

Поездки за город



«Траурный лес»

На каждом большом международном кинофестивале существует дежурный приз «за гуманизм». Может показаться, что именно в этой негласной номинации Наоми Кавасэ получила каннский Гран-при за свой фильм «Траурный лес». Сюжет о путешествии молодой женщины и старика по заповедному лесу вызывает ассоциации с «Легендой о Нараяме» Сёхэя Имамуры, поразившей в свое время воображение советского зрителя сплавом первобытной экзотики, натурализма и прямолинейного морализма. Однако художественная биография Кавасэ предостерегает от поспешного проведения таких параллелей.

Она начинала как фотограф, видеохудожник и документалист. На вопрос о том, какие кинорежиссеры оказали на нее воздействие, Кавасэ отвечает, что для нее важнее другие, некинематографические влияния. Кавасэ органично входит в круг последней на нынешний момент «новой волны» японского кинематографа — вместе с Набухиро Сувой, Киоси Курасавой и Хирокадзу Корэ-эдой, создающими тонкие, камерные картины, ненавязчиво раскрывающие игру смыслов, избегающие прямолинейности и восточной экзотики, близкие исканиям современных европейских режиссеров.

Кавасэ снимает автобиографическое, интимное документальное кино. Но и в ее постановочных фильмах граница между игровым и документальным, автобиографией и вымыслом носит сознательно проблематизированный характер. В своей предыдущей игровой ленте «Шара» Кавасэ исполнила одну из главных ролей, вставив в повествование документальную съемку появления на свет собственного ребенка. Действие ее фильмов всегда привязано к конкретному месту — родной префектуре Нара, в общественной жизни которой режиссер принимает самое активное участие. Она задействует не просто непрофессиональных актеров, но своих земляков и соседей, людей, с которыми она живет бок о бок.

Действие «Траурного леса» начинается в приюте для престарелых. В характерной документальной нарезке множества лиц и микроэпизодов не сразу можно разглядеть главных героев: сиделку Матико, послушницу, готовящуюся вступить в буддийский монастырь после гибели ее ребенка, и одного из пациентов Мако, тридцать три года назад похоронившего жену. Девушка и вдовец подружились, но Мако страдает резкими переходами настроений. В его поведении ребячливость чередуется с приливами отчаяния и агрессии, признаки старческого слабоумия соседствуют с неожиданной осознанностью действий. Всю первую половину фильма камера тесно привязана к героям. И только в пасторальной сцене, когда они играют в прятки в саду, камера удаляется ввысь, образуя идеальную геометрию кадра — с крошечными головами среди плотного темно-зеленого фона, нарезанного на аккуратные ряды подстриженных куртин.

Матико везет своего подопечного на прогулку. Машина застревает на дороге. Пока Матико идет искать подмогу, Мако, недавно переживший сердечный приступ, резво убегает и прячется в поле. У старика на спине тяжелый рюкзак, но Матико едва может за ним угнаться и в конце концов в изнеможении падает на землю. Подобрав в поле арбуз, Мако кормит ее, хватая горстями красную мякоть. У этой сцены есть легкий эротический оттенок. Но Кавасэ играет с нашими ожиданиями, чтобы в конечном счете их обмануть.

Бросив машину, Матико углубляется в лес вслед за уверенно ушедшим вперед Мако. По мере продвижения этот лес кажется все более подозрительным. Когда прямо рядом с героями ни с того ни с сего обламывается верхушка сухостоя, у зрителя екает сердце: неужели хоррор? Персонажи движутся дальше, но вдруг сонная лесная речка и поток воды чуть не уносят за собой Мако, как в фильме-катастрофе. Манера повествования остается безмятежно документальной, и тем больше пугают подаваемые окружающей природой разрозненные знаки. Вымокшие до нитки, герои сушат вещи у костра. Наступает ночь. Мако на грани физического коллапса, и Матико, стянув футболку, прижимается к нему обнаженным телом, чтобы отогреть. Но вновь то, что происходит между ними, так и не переходит в эротику, оставаясь проявлением чистой заботы.

Тусклое лесное утро, белесый свет. Проснувшись, старик смотрит в сторону поляны: невдалеке спиной к нему стоит девушка в старомодном белом платье. Ее лица не видно, по фигуре трудно понять, кто это. Мако входит в кадр, приближается к ней, берет за руки, и они начинают тихонько вальсировать. В какой-то момент танца он разворачивает ее лицом к зрителю. Несмотря на то что план дальний, и несмотря на свойственное цифровой съемке недостаточное разрешение, на «визуальный шум», засоряющий изображение, видно, что это не Матико. Призрак покойной жены Мако? Кавасэ так изощренно монтирует эту знаменательную сцену, что остается неясно, было ли это персональное видение, посетившее Мако, или это была реальность, и видела ли призрака проснувшаяся Матико. Сверхъестественное дано без нажима, вокруг него не создается никакого дополнительного напряжения, оно не провоцирует катарсис.

Герои продолжают путь по заколдованному лесу. Мако теряет последние силы, но продолжает тащить тяжелый рюкзак. До тех пор, пока не находит в лесу определенное место и не достает из рюкзака стопку записных книжек. Это его дневники за тридцать три года, прожитые без жены. Он хоронит их в земле, и пара движется дальше. Становится понятно, что это путешествие для Мако — ритуал траура. Герои выбираются к гигантскому дубу, прижимаются к оголенной коре, прячутся в расщелинах мощной корневой системы. Сцена с дубом, символом разлитого в природе пантеизма, кажется кульминацией духовного паломничества героев. Но здесь и таится главная обманка.

В следующем эпизоде, когда Мако падает на землю и дает понять, что никуда больше не пойдет, что это место станет его собственной могилой, разда-

ется шум, напоминающий одновременно и гул вертолета, и шум расположившегося где-то неподалеку шоссе. Значит ли это, что героев нашли? Но ведь до сих пор они и не воспринимали себя как потерявшихся. Одним тонким звуковым штрихом, который иной расслабленный японской «духовностью» зритель может и не заметить, Кавасэ радикально опрокидывает ситуацию. Оказывается, что нет никакого суверенного сакрального пространства. Старик и его юная сиделка, подобно героям фильма «Джерри» Гаса Ван Сента, чья минималистская стилистика так близка Кавасэ, все время блуждали совсем рядом с цивилизацией, где-то на обочине проезжей дороги. Происходит мгновенная десублимация. «Духовный» маршрут был подделкой, свершаемый обряд — произвольным изобретением. В завершение этого ритуала рыдающая Матико вынимает из рюкзака совершенно профанный предмет — музыкальную шкатулку с мелодией, которую они с Мако в две руки наигрывали на фортепьяно в приюте. Резонанс от внезапного размыкания заповедной природы в цивилизацию напоминает шоковое ощущение от «Таинственного леса» М.Найта Шьямалана. Там затерянное в лесах сообщество, обряженное в исторические костюмы, живущее натуральным хозяйством, существующее как замкнутый «мир», вдруг оказывается современным, отрезанным не во времени, а в пространстве и лишь искусственно удерживаемым в архаическом состоянии. Звуковое обнажение пространства в «Траурном лесе» сопрягается с эффектным особождением взгляда в начале фильма — тем самым панорамным кадром игры в прятки в саду. На вступительных титрах тоже дана панорама зеленого поля, по которому вдали движется еле различимая процессия крохотных фигурок, а за кадром возникает «правильная» озвучка — удары буддийского колокола. Но событие и звук разведены контрастом между слишком дальним планом и приближенным к зрителю звуком. Кавасэ работает на тончайших формальных нюансах.

Драматична не необходимость совершения траура, а то, что этот траур оказывается сугубо приватным ритуалом, не фундированным ни в какой онтологической почве. Поведение Мако, в сущности, перформанс, «действие без места»[1]. Сложно сказать, исчезло ли это место, существовал ли когда-то заповедный лес, позднее потесненный и десакрализованный цивилизацией. Если да, то «Траурный лес» — своего рода «экологическое» кино, тематизирующее исчезновение сакрального из современности. Но можно предположить, что этого субстанционального сакрального пространства так никогда и не существовало. Возможно, безумный Мако знал об этом с самого начала. а для послушно следующей за ним и с готовностью принимающей все на веру Матико (а вместе с ней и для зрителя) истина пустоты священного места открывается только в финале. Сумел ли их перформанс создать виртуальное пространство с иным энергетическим потенциалом? Что сталось с персонажами после конца фильма? Действительно ли Мако лег умирать, или это был только финал разыгранного им представления?

Фильм «Шара» тоже рассказывал о потере и трауре: пропал ребенок, его тело будет найдено только через несколько лет, каждый из членов семьи пытается по-своему справиться с переживаниями. Кульминационным моментом «Шары» был городской праздник. Проходящая по улицам танцевальная процессия в желто-оранжевых одеждах представлялась экзотическим религиозным ритуалом. Хотя на самом деле празднество, к которому так тщательно и увлеченно готовилась деревня, всего лишь *придумано* муниципалитетом и не освящено никакой традицией. Однако ливень, в самый разгар красочного действия обрушившийся на танцоров, вызывает почти мистическое переживание, как ответ «оттуда», излившаяся благодать, нежданным образом легитимирующая произвол организаторов мероприятия. Легко догадаться, что съемки были документальные, праздник — настоящий, действительно ежегодно проходящий в Наре, а проливной дождь шел на самом деле.

[1] Определение перформанса, данное французским философом Аленом Бадью.

Ливень в «Шаре» напоминает лесной цунами, что чуть не смыл Мако, но стихия в «Траурном лесе» является уже не проявлением трансцендентного, пускай и неявным, а чистой обманкой среди прочих. Оба последних фильма Наоми Кавасэ объединяет тема работы траура и изобретения ритуалов и актуальный для современной культуры мотив hauntology — «хонтологии», призраковедения. Но в «Траурном лесе» происходит движение, обратное «Шаре». В «Шаре» была имманентность, которая, кажется, не могла быть ничем разомкнута. Маленькое закрытое сообщество внутри специфической архитектуры японской деревни. Длинные планы-эпизоды были продиктованы блужданиями героев, загнанными в резервуары улиц, из которых нельзя выйти, в спешке срезав путь. Разрешено только снова и снова повторять маршрут — и от этого невозможно вставить монтажный стык. У ребенка здесь не было шанса исчезнуть, но он, однако, исчез, и не как Гертруда в одноименном фильме Дрейера — в монтажных склейках, а внутри непрерывного плана-эпизода. И также необъяснимо исчез он из памяти родителей — странное вытеснение, против которого поднимает бунт старший брат. Однако в финале выясняется, что именно заложниками взгляда ребенка-призрака мы были на протяжении всего фильма, именно с его точки зрения смотрела якобы «документальная» камера.

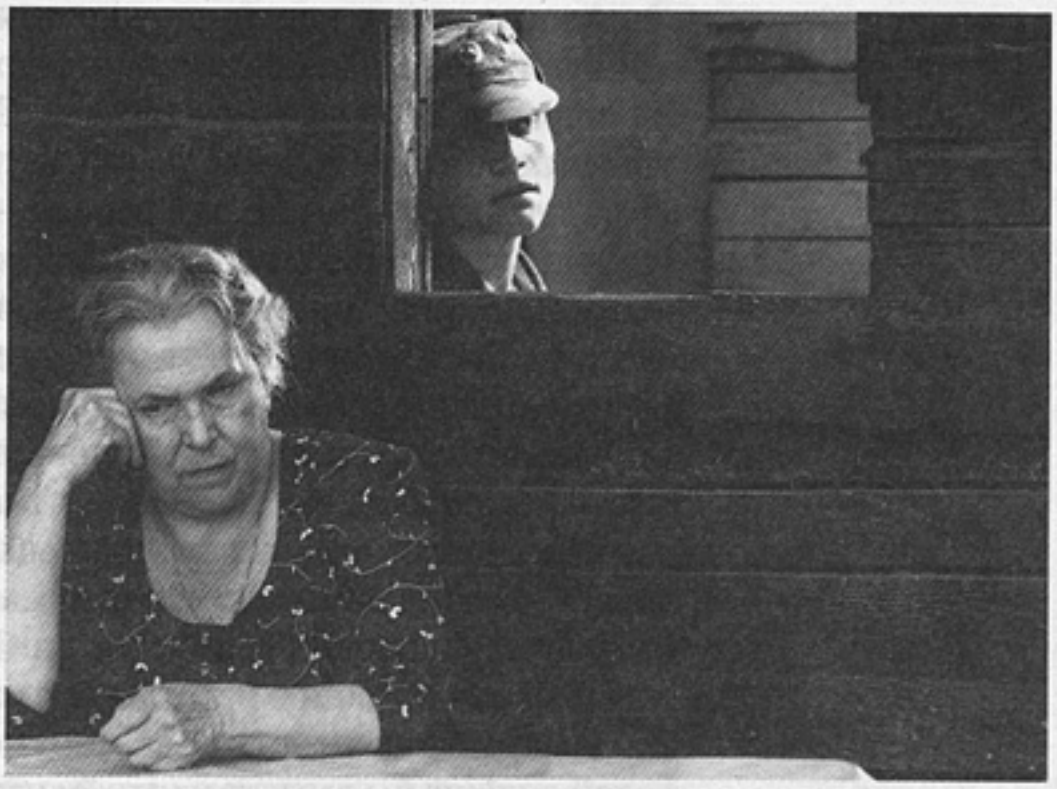
Чтобы лучше понять, какая именно тенденция современного кинематографа была поощрена на 60-м Каннском фестивале, следует вспомнить один замечательный фильм, входивший в его официальную программу в прошлом году. Это «Рыцарская честь» каталонца Альберта Серра. Он не получил тогда никаких призов, но был замечен международным кинокритическим сообществом и впоследствии собрал множество восторженных отзывов. Серра экранизирует «Дон Кихота» Сервантеса, доводя его до беккетовской консистенции. Минимизирует сюжетные перипетии и диалоги и оставляет Дон Кихота и Санчо Пансу, одетых в исторические костюмы, бесконечно блуждать среди каталонской природы, снятой на цифровую камеру с тревожным ощущением документальной достоверности. Дон Кихот — не комический безумец, а визионер, наделенный способностью воспринимать сверхчувственное. Тогда как Санчо, а вместе с ним и зритель остаются по эту сторону, веря Дон Кихоту «на слово». Фильм в своем упрямом материализме не дает никаких доказательств того, что чудеса происходят на самом деле, но и не опровергает их существование. Наоми Кавасэ и Альберт Серра подвешивают, приостанавливают возможность однозначного ответа на вопрос о вере кинематографическими средствами. Оба, усложняя себе задачу, снимают на «цифру», в документальной манере, с обманчивым эффектом «так-все-на-самом-деле-и-было». Оба, при всей внешней простоте их картин, путем применения тонких формальных приемов создают и поддерживают пространство неопределенности. Является ли это началом традиции нового религиозного кино? Посмотрим.

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Ужас обыденности

Александр Сокуров снял свой самый простой и в то же время самый закодированный фильм. Собственно, код был и в «Молохе», и в «Тельце», и в «Солнце», где знаковые фигуры XX века, символизирующие высшую точку власти над миром, показаны с тыла своей общественной личины — с той стороны, где каждый из них, хочет он того или нет, просто человек, «голый человек на голой земле». Причем режиссер в каждом случае создавал не индивидуально-психологический характер, но тип или даже маску, укорененную в интернациональном массовом сознании и легко воспроизводимую памятью зрителей. Сокуров полемизировал с мифом об уникальности властного человека, превращая его в заложника интерьера и, в сущности, в статфажную фигуру исторического пейзажа, какая бы местность в этом пейзаже ни открывалась: альпийское гнездо Гитлера Кельштайнхаус, подмосковные луга в Горках на выселках умирающего Ленина или разбомбленная в щебень столица Империи Хирохито.

Новый его фильм ведет в обратную сторону. Сокуров создает миф из современного материала обыденной войны, которая стала нашей общей бедой, позором, гнетом и не перестала при этом быть нашей. Режиссер говорил, что ситуация этого фильма могла быть перенесена в любую «горячую» точку мира, но снимал свой фильм, конечно, на родине. Бабушка едет навестить внука-военного и отправляется туда, где при объявленном мире продолжается война, в которой он, молодой боевой офицер, делает грязную работу. Весь узел сложных политических и иных проблем она хочет «потрогать» своими руками. Само ее присутствие в пространстве иссушающей ненависти, среди бронированных машин



«Александра»

Автор сценария, режиссер **Александр Сокуров**
Оператор **Александр Буров**
Художник **Дмитрий Малич-Коньков**
Композитор **Андрей Сигле**
В ролях: **Галина Вишневская, Василий Шевцов, Раиса Гичаева, Александр Кладько, Евгений Ткачук, Андрей Богнацов, Рустам Шахгиреев, Алексей Неймышев, Александр Алешкин, Александр Передков и другие**
Proline-film, Rezo Production при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ, CNC
Россия — Франция
2007

открывает, что у этой жизни есть корни и должна быть новая поросль. Александра — защитница людей, именем героини автор назвал свою картину. Одна из всех она стала единственной, великой посланницей неистребимого бытия. Сокуров сочинил мифологическую личность из документа многих судеб и сделал это с поразительной легкостью и ненавязчивостью, ему только присущей органикой жанрового и стилевого преображения — хроники в миф.

Ему для этого понадобились материал и лицо одной великой судьбы. Легенда русской оперы, королева Большого театра советских 60-х, советская протестантка и изгнанница, не подчинившаяся навязанному официозом гибкому регламенту совести, артистка Галина Вишневская играет в фильме главную роль. Никто — даже она сама — никогда не видел певицу в гриме ее возраста: седина, убранная в узел на затылке, медленные движения, усталый взгляд. Это действительно грим, потому что актриса по-прежнему олицетворяет победительную красоту, яркость таланта, женскую энергию чувств и мыслей. Влюбленность в эту личность Сокуров пронес с детства, можно сказать, впитал с молоком матери, которая смолоду была почитательницей примадонны. Мечта работать с Вишневской во многом определила концепцию последней документальной работы режиссера о знаменитой паре: «Элегия жизни: Ростропович, Вишневская». Счастливая жена и мать, Вишневская — центр семьи, в которой царит любовь друг к другу и к искусству. Но актриса признается в картине, где главные герои ведут диалоги с автором: собою она была только на сцене.

Сокуров написал сценарий «Александры» с расчетом на Вишневскую. И она его не подвела, несмотря на обстоятельства — болезнь мужа, проблемы с собственным здоровьем, опасность всего предприятия. Ведь фильм снимался в Чечне. Имя главной исполнительницы из соображений безопасности не предавалось гласности. На съемки из Грозного актрису доставлял эскорт офицеров ФСБ. В то время, когда шли съемки, был убит главный чеченский террорист Басаев. Опасность мести боевиков была вполне реальной.

Александра в картине существует поверх внешних мотивов сюжета об одинокой старой женщине, совершающей опасное и трудное путешествие, чтобы повидаться с любимым внуком. Героиней Вишневской движет тоска всеобъемлющего масштаба: маета непорядка не в опустевшей квартире, но в распадающемся мире, где все мы — заложники противостояния. Она сама должна все увидеть и во всем разобраться — нетипичный для отечественной ментальности импульс. И тем не менее подспудно существующий в народе. Сокуров преобразовал этот импульс в осуществленное действие, развернув в своем фильме мифологему «праматерь и война». Заголовок рецензии, опубликованной в «Фигаро» после показа фильма в Канне, — «Alexandra: guerre et mère» — «Александра: война и мать». Парафраза этого феномена: «Вишневская в Чечне». Вопрос героини юным защитникам отечества: «Что для вас родина?» — вот так, без всякого пафоса, даже ворчливо — имеет право задать сама Галина Павловна Вишневская. Она над этим вопросом бьется всю свою жизнь, а они еще ни о чем таком не задумывались.

Именно эта артистка с ее монументальной простотой и царственной породой должна была стать центром как физической, так и духовной среды, созданной Сокуровым. Вишневская не отыгрывает, а камера не фиксирует ни одной бытовой подробности, ни одного сентиментального побуждения: скажем, привезенные домашние пирожки, которыми она кормит солдат на посту, не более чем повод удивиться, как голодны их молодые «тела», вообще их «юности». А сцена причесывания вырастает в символическую картину-панораму с героиней в центре. Причем на самом крупном плане ее голова, снятая сзади. Сокуров снимает портрет наоборот, портрет как пейзаж. Плечи, покрытые платьем с цветочным рисунком по темному фону — полночный луг, седые распущенные волосы — горный поток со снежной лавиной. Это принцип японской живописи, где черты человеческого лица или контуры силуэта сродни рельефу таинственной местности: одушевленная природа и предметный мир неотделимы от полноты чувств и тишины созерцания. Внук, заплетающий

бабушкину косу, причащается и тишине, и чувствам, возвращается чистому детству. Взрослый мир грязи, пота, крови, оружия, насилия на время отпускает его.

Галина Вишневская, как это ни парадоксально, задает строй документальной фактуры фильма. Сосредоточенный взгляд, схватывающий мелькающие объекты, взгляд погруженного в себя человека, для которого все вокруг ново и чуждо, как для обитателя Луны. Единственная константа этого мира — она сама. Изысканный, четкий, прекрасный профиль женщины, осененный теплым рубиновым сиянием сережки, врезан в скудный пейзаж, проносящийся в проеме вагонной двери. Посторонняя пассажирка в этом поезде, провожая каждого только ему посланным взглядом, она ни с кем не пытается войти в контакт, но все ощущают ее близкое присутствие и все хотят попасться ей на глаза. Тяжело, с чужой помощью она взбирается на ступени бронетранспортера; вот она уже на броне танка сидит между двух молодых военных. Чьи-то лица, суета движения, перебранка, команды, никто не останавливается, чтобы вникнуть в ситуацию, понять других людей. Только она.

Ее глазами мы видим южный закат на базе в ночной феерии прожекторов и фар, днем — скудный изнурительный военный быт в душных палатках на пятнадцать человек. А потом — вовсе не экзотический, изматывающе однообразный рынок, где торгуют жалким скарбом, где местные не хотят торговать с русскими, — от всего этого героиню сморило. Чуткая чеченская женщина по имени Малика усадила ее, заговорила с ней, а потом повела к себе домой. И Александра неожиданно поняла, что она среди своих. Общность языка — у Малики, бывшей учительницы, хорошая русская речь — для Сокурова важнейшее средство не только коммуникации, но духовного единения.

Женщины, разговаривая, связывают нити жизни. Три восточные женщины — три парки — провожают Александру домой, сплетая в единый узел нити общей судьбы. Объятие женщин вкруг с уезжающей Александрой — мизансцена-послание этого фильма, мечта и сказка его автора. Александра зовет Малику жить к себе, в Россию. Но жить-то надо у себя дома, и нужно, чтобы дом был цел, невредим и прибран. Поэтому «не все так просто» — как ответила Александра чеченскому юноше, родственнику Малики, сопровождавшему ее до воинской части. А он попросил именно ее, ничуть не сомневаясь в ее полномочиях: «Отпустите нас».

Война и мир разноукладного мира — тема, традиционная для русской литературы, идущая от Лермонтова и Льва Толстого, давно волнует Сокурова. Именно эту тему он вынес за рамки фантастической повести братьев Стругацких «За миллиард лет до конца света», сделав ее главной в фильме «Дни затмения». Дни светопреставления, дни разлада уже наступили в конце 80-х. И Сокуров снял свою апокалипсическую притчу в реалиях быта туркменского городка, куда заброшены судьбой русские интеллигенты, вытесняемые чуждой средой, неродным климатом, жарой, раскаленным воздухом, зыбким песком вместо почвы — в сферу галлюцинаций и небытия. Эта «натура» была документом детства режиссера: в Красноводске, где снимались «Дни затмения», он ходил в школу, здесь жила его семья — семья военного.

В 90-е Сокуров сделал свой пятисерийный документальный фильм «Духовные голоса». Будни пограничников, охраняющих границу между Таджикистаном и Афганистаном, всегда готовых к атаке и к обороне, он снимал как бытийный эпос. Тогда, во время съемок, он несколько месяцев вместе с оператором разделял аскетический и тревожный быт военных. Граница укладов здесь вполне реальное место на карте, опасная межа, разделяющая государства и людей.

Во время съемок «Александры» Сокуров потребовал, чтобы актеры-мужчины жили так же, как солдаты и офицеры части, где снимался фильм, в дискомфортных, часто мучительных условиях при изнуряющей жаре под пятьдесят градусов. Собственно, других условий не было. Особой привилегией в этих краях был горячий душ для главной актрисы. Поэтому фильм воспринимается не как постановка, а как хроника, его эпическая сила лишена какой бы то ни было искусственности и патетики.

Героиня Вишневской ведет себя так же, как сама актриса: смотрит в лицо ситуации, не уклоняется от самостоятельных решений, идет в ту сторону, куда ведут интуиция и право свободного человека выбирать свой путь. Сама того не ведая, она совершает миссию воссоединения людей и укладов. Попав в дом чеченской женщины, она окидывает взглядом жалкое, но сохранившее остатки уюта жилище, примеряет его к своей жизни: и она так жила когда-то в молодости, когда была война...

Война осталась в родовой памяти детей, стала профессией внука. И, значит, всегда нужно было думать о защите. С какого возраста мы гордимся крепкой броней? Не с пеленок ли? «Броня крепка, и танки наши быстры». В фонограмме фильма не звучат мотивы «Марша танкистов», но бодрящий ритм, простая мелодия, эстрадная оркестровка музыки Андрея Сигле (он же продюсер фильма) стильно воспроизводят «позывные» советского радиофицированного детства. «Катюша», «русские танки», «автомат Калашникова» — всемирно известные марки-идиомы.

Александра спускается в кабину бронетранспортера. Внук снисходителен к ее вопросам, к неловкости в этой обстановке, с удовольствием показывает свое хозяйство, свою крепость. Непрофессиональный исполнитель Василий Шевцов принес в роль Дениса, внука Александры, свой человеческий, мужской, солдатский опыт. Он учит бабушку наводить прицел автомата. Ее палец на спусковом крючке: как, оказывается, просто убивать. Головы бабушки и внука рядом: этот крупный план в утробе БТР, в упаковке войны — точная визуальная формула единства противоположностей: он оружием гордится — она ужасается. Такова дилемма современного мира. Впрочем, это вечная дилемма.

Сокуров намеренно уходит от актуальности как в диалогах, так и в изображении. Бабушка и внук говорят о своих семейных проблемах, какие были и в XIX веке, — вечные счеты молодых со старыми и у всех — с Богом. Все новейшие приметы современности проходят фоном: военная форма, техника. Камера Александра Бурова фиксирует с документальной подробностью как будто случайные эпизоды второго плана: перебранку солдат, суету рынка, чей-то взгляд, посланный вслед главным героям. Цвет картины тоже подчинен документальной задаче — пленка обработана в технике «сепии», погасившей яркие краски: они будто выгорели от времени и от жары, как это бывает на старых цветных фотографиях.

Внук, умеющий убивать, несет на своих сильных руках уставшую бабушку. Молодые, русские и чеченцы, слушают и любят стариков, чеченские женщины братаются с русской, ружья не стреляют, их только чистят и смазывают. Режиссер показал военную ситуацию вокруг людей, достойных мира. В картине нет отрицательных персонажей, нет выстрелов и боя, нет дедовщины: активно действующее зло остается вне авторского дискурса. Ужас прячется в обыденности, в готовности сжиться со злом. Сокуров не раз говорил, что считает безнравственным показ убийства на экране. Поэтизация войны и насилия — такая растлевающая «прививка» кинематографа вырабатывает в обществе иммунитет к чужому страданию, считает режиссер.

Так что же, Сокуров снял военную идиллию? Отнюдь. Язык его повествования суров и аскетичен. Ему не понадобились ни эффектные ракурсы съемки, ни изыски монтажа. Его пронзительные образы, завораживающий ритм внедряются в ваши чувства, тревожат глубинные воспоминания, то, что можно назвать пластами подсознания.

Галина Павловна Вишневская, вспоминая месяц съемок в картине, сказала: «Самое трудное было слезть с брони. Причем не только в прямом смысле. Слезть с брони в мирную жизнь — именно это и есть самое трудное сегодня для всех в Чечне». И не только в Чечне. Сокуров не придумал сказку. Он только расчистил и показал настоящую дорогу, по которой можно прийти к миру, к дому, к матери, к жизни.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Без тайны

Предыдущий фильм Ли Чхан Дона назывался «Оазис». Поэтичный заголовок накладывался на довольно жесткую историю, в которой практически не было «поэзии» или «символизма», вернее, их признаки использовались, чтобы еще больше ужесточить непрекрасную реальность. В новой ленте Ли Чхан Дон применяет тот же метод, но делает это намного радикальнее. «Тайным сиянием» он именовал картину, в которой метафор нет и в помине — даже как «саморазоблачительных» приемов, даже как способов отстранения.

Метафоры скрываются только в заглавии фильма. «Тайное сияние (или потаенный свет)» — так переводится название маленького провинциального городка Мирян, где происходит действие. Здесь родился и всегда хотел жить супруг главной героини, пианистки Ли Син Э, погибший в автокатастрофе. Сюда она переезжает в надежде оправиться от случившегося. И тут на нее обрушивается новая трагедия — похищают, а потом жестоко убивают ее маленького сына. Поиск потаенного света в тотально непрозрачной реальности, ограниченной видимым миром, и есть метасюжет картины.

Как и «Оазис», «Тайное сияние» — история экстремальная, ее драматизм чрезмерен, но одновременно строг, лишен и тени маньеризма. Прежде всего потому, что фатальные события проходят фоном, они отодвинуты на дальний план. Ли Чхан Дона волнуют не кульминации, но то, что следует за ними, что случается после катастрофы — после того, как «произошло все». Драматургический спад, понижение температуры, наступление паузы — процессы, которые в классических трагедиях следуют за пиковыми ситуациями, образуют в «Тайном сиянии» сверх-

«Тайное сияние»
(Milyang)
Автор сценария, режиссер **Ли Чхан Дон**
Оператор **Юн Хаи Чжин**
Художник **Син Чом Хи**
Композитор **Кристиан Бассо**
Звукорежиссер **Юн Хи Чин**
В ролях: **Чон До Ён, Сон Ган Хо**
Pine House Film
Республика Корея
2007

напряженное и неразрешимое, спрессованное и почти безвоздушное пространство. Эти промежуточные элементы максимально активизируются.

А кульминации заглушаются. Действие начинается уже после того, как погибает супруг Ли Син Э — о его смерти мы узнаем из пересказа непосредственно тогда, когда персонажи — мать и сын — переезжают в Мирян. Вся история с похищением и гибелью мальчика тоже нейтрализована, драматургически выключена. Его убивают, несмотря на то что героиня отдает похитителю требуемую сумму денег. Ужас усиливается тем, что убийцей оказывается школьный учитель мальчика — один из знакомых Ли Син Э, узнавший, что у нее есть средства на покупку жилья, — человек, к которому она успела проникнуться доверием.

Причина убийства так и остается неизвестной. Чудовищная случайность? Ли Чхан Дон ничего не объясняет и ничего не показывает — он вставляет в повествование лишь краткий эпизод с обнаружением и опознанием трупа, на которое привозят Ли Син Э, снятый на дальнем плане, так, что тела не видно. Все аттракционные, жанровые элементы классической трагедии последовательно аннигилируются. Смерть мужа и убийство ребенка — лишь завязка, стартовый выстрел «Тайного сияния».

Его эмоциональный саспенс и перехватывающий дыхание ритм строятся по-другому. Принципиально то, что «Тайное сияние» является монофильмом. Главная героиня присутствует в каждом кадре — на протяжении двух с половиной часов. Причем большую часть экранного времени она находится в кадре совершенно одна. Режиссерский взгляд ни на секунду ее не отпускает, становясь своеобразным олицетворением нависшего над ней рока. Такое пристальное наблюдение лишь усиливает ее одиночество, ощущение, что между ней и равнодушной реальностью, все время одинаковой, несмотря на «зашкаливающие» коллизии, существует непреодолимая черта, которая отделяла от функционирования мира и персонажей «Оазиса». Реальность тоже отчуждала их, ставила вне своих законов.

В «Оазисе» героев-отщепенцев — парализованную девушку и экс-заключенного, осужденного за несовершенное преступление и «отработавшего» чужую вину, — спасала любовь. Совсем не «с первого взгляда», но мучительно выстраданная. Взаимная привязанность персонажей была сильнее их отгороженности от общества и семьи. Их необходимость друг другу — сильнее их ненужности миру. Это был союз людей с одинаковой судьбой, а не привязанность антиподов, как в какой-нибудь политкорректной мелодраме. «Оазис» рассказывал о невозможности сломать жестокие границы, отделяющие человека от мира. Но и о нефатальности этих границ, о том, что внутри них возможно создать собственное жизненное пространство. Не о выходе из собственного гетто, куда ты загнан обстоятельствами, но о возможности превращения этого гетто в оазис. Тонкая разница.

В «Оазисе» героев было двое, и именно в диалоге с другим — с тем, кто еще более одинок, — и состояло спасение для каждого из них. В этом была пускай и суровая, но романтичность фильма, разряжавшая его плотную, жесткую реалистичность. Конфликт «Тайного сияния» намного сложнее и радикальнее. Здесь уже действует только один герой. А место другого (и Другого) в его жизни так и остается пустым. У героини нет спутника, друга, более того, возможность любви, дружбы или союзничества как способа преодолеть трагедию тонко компрометируется. Ли Чхан Дон вводит в сюжет автомеханика, который подбросил героиню до Миряна и впоследствии стал оказывать ей знаки внимания, влюбился в нее, но этот персонаж — добродушный увалень и рубаха-парень, которого замечательно сыграл звезда южнокорейского кино Сон Ган Хо, — так и остается второстепенным. Несмотря на все усилия, он не играет в ее судьбе решительно никакой роли. Его сочувствие, как и попытки понимания и воодушевления, бесполезны. Вернее, они приводят только к индивидуальному коллапсу. В его веселости есть неосознаваемый надлом. Этот герой, постоянно следующий за героиней, но бессильный ей помочь, несмотря на искреннее желание, является альтер-эго зрителя (одновременно

соучастника и свидетеля происходящего), проекцией его чувств и переживаний. Он единственный, с кем возможна идентификация. Но, предлагая нам именно такую фигуру для отождествления, Ли Чхан Дон лишь подчеркивает нашу искомую неспособность войти в положение героини.

Она находится в ситуации, в которой ей не поможет никто. Причем ее внутренняя изоляция намного глубже, чем (социальная) маргинальность персонажей «Оазиса», у которых не было никого, кроме друг друга. У героини же «Тайного сияния» где-то на периферии есть родственники, есть брат, но они опять же нужны лишь для того, чтобы дискредитировать место Другого в ее жизни. Однако Ли Чхан Дон идет еще дальше, не останавливаясь на человеческом отчуждении.

Еще до того как произошло похищение и убийство, местная аптекарша настойчиво советовала Ли Син Э прочитать какую-то религиозную брошюру, в которой говорится, что все в мире проникнуто божественным светом — надо только его увидеть. На ее уговоры героиня обмолвилась, что не верит в невидимое и порой сомневается по поводу видимого. И не придала ее словам особого значения. Но потом, после трагедии, которую никто не в силах с ней разделить, она случайно попадает в религиозную католическую общину. Тут, участвуя в коллективных молитвах, больше похожих на заклинания под гипнозом, Ли Син Э находит выход своему отчаянию. Попытка увидеть в зверском убийстве сына потаенный свет становится для нее единственным способом продолжать жить дальше.

То, как режиссер изображает эту общину, заставляет заподозрить его в критике религии. Однако ему важно подчеркнуть совсем другое — очередной разрыв между героиней и средой, то, что и в сообществе верующих Ли Син Э остается абсолютным чужаком, но таким, который подрывает, профанирует «общинные» устои и десакрализует их веру. Только ее привела сюда страшная трагедия. Ее отчаяние столь велико, что переходит в мучительное смирение — Ли Син Э даже готова увидеть в убийстве сына наказание за собственное неверие. Более того, Ли Син Э — единственная из всей коммуны совершает поступок, по-настоящему выполняющий «волю Божью», — прощает убийцу своего ребенка. На что ей в негодовании отвечают, что «она не святая». Ее поездка в тюрьму и эпизод с прощением являются поворотными в картине. Потому что в ответ на прощение преступник совершенно спокойно говорит, что Бог уже простил его, что он уже нашел внутренний покой и желает ей того же.

Прощая его, Ли Син Э в каком-то смысле берет вину за смерть сына на себя, но эта добровольная — выстраданная — жертвенность, искупающая вину другого, оказывается напрасной и даже излишней. Ее самоотверженная вера, рожденная в невыносимом страдании и выходящая далеко за границы ролевой, конвенциональной религиозности остальных членов общины, терпит крах, сталкиваясь со столь неестественным или, наоборот, сверхъестественным «тайным сиянием», таким же самопроизвольным и жестоким, как и гибель ребенка.

С этого момента Ли Син Э отказывается принимать «на веру» не только прощение, сосланное на убийцу, но и божественное как таковое. Отвергнутая общиной из-за своего богоборческого сомнения, она приходит на их коллективное моление, происходящее, кстати, на стадионе, словно это какой-то концерт, и за кулисами меняет диск с религиозными текстами на попсовую пластинку со словами «все — ложь».

Вера являлась для нее индивидуальным сверхусилием и разоблачала религиозный экстаз — или спектакль — «мирян», для которых хвала Господу аналогична средству массового досуга, являясь «духовным» эквивалентом караоке. Кстати, здесь подрывается и стереотип по поводу того, что «жизнь в провинции лучше, а люди там чище...» — Мирян является всего лишь маленьким и грубым подобием большого города, из которого уехала героиня в надежде начать новую жизнь. Религиозность «мирян» служит индульгенцией для оправдания их существования, для придания ему «символической» тени, но

не работает и ничего не символизирует тогда, когда происходит индивидуальная катастрофа, оставляющая человека наедине с самим собой. Ли Чхан Дон вводит в сюжет не столько мотив «богоборчества» как оборотной стороны веры, сколько мотив сверхотчуждения, отказывая героине и в божественной помощи, подрывая и эту опору, фундаментальную и одновременно хрупкую.

Зрителю физически передается ощущение паники, неизвестности, страха, которое транслирует героиня. Их воплощению подчинена и камера — резкая, нервная, тревожно неопределенная в своей неутихающей динамике, которая, как и отчаянные поступки Ли Син Э, лишена целенаправленного маршрута. С одной стороны, изобразительный ряд фильма продиктован психологическим состоянием героини. Импульсивность и сверхчувствительность изображения сродни наэлектризованной спонтанности ее порывов, нарушенной моторике ее жестов. С другой стороны, Ли Чхан Дон охлаждает его тем, что пропускает главные сюжетные узлы — зацепки для публики, блокируя слепую идентификацию с героиней, с ее взглядом. Так максимальная близость оборачивается максимальной дистанцией. Так поверхность реалистического изображения приобретает характер тонкого, но прочного стекла, нагреваемого изнутри холодным пламенем иррациональных событий и вот-вот готового лопнуть, дать трещину, взорваться. Вернее, Ли Чхан Дон вплотную приближает нас к вулканической реальности фильма, но оставляет зазор, минимальный промежуток, который стимулирует и наше отстранение — критическую позицию, и вовлеченность в происходящее, не менее глубокую, чем травматическое погружение героини в безальтернативную реальность.

Такова приблизительно аналитическая конструкция картины, спрятанная за внешним подражанием природе и стилистике «жизни врасплох». Аналитический подход Ли Чхан Дона к трагедии Ли Син Э, столь невыносимой, что даже наименее утешительные трактовки трещат по швам, проявляется в следующем «трюке». Он превращает Ли Син Э из классической антагонистки, наделенной точкой зрения, в инкогнито, в «чистый лист», куда наносятся и где стираются различные взгляды на жизнь, смерть, Бога, олицетворяемые попытками героини справиться с трагедией, объяснить ее, где проверяется их, взглядов, прочность и ценность. Так пространство трагедии оказывается в «Тайном сиянии» полигоном для радикального испытания смыслов этого жанра жизни (и жанра искусства). Так, последовательно лишая героиню всего — близких, идеи существования, человеческой и божественной помощи, оголяя ее до предела, заставляя потерять все, чтобы ей осталось нечего терять, Ли Чхан Дон ставит вопрос о смысле в ситуации, когда все смыслы повержены. Так Ли Син Э становится бунтующим человеком, прорывающим тупики существования (социальные, психологические, религиозные) энергией непонимания, несогласия, силой неписаной веры.

В попытке самоубийства она тоже видит очередной самообман — углубление тупика. Как и в сексе — в провокационной попытке соблазнить мужа аптекарши, «паиньки» и примерного члена общины, который, впрочем, не прочь с ней переспать (!), хотя в последний момент отказывается, но вовсе не из-за страха перед Богом, которого искушает бунтующая героиня, а из-за элементарной трусости перед ее одержимостью, доходящей до безумия.

Радикальный взлом отработанных кодов адаптации к реальности становится для нее единственным средством выживания. Сталкиваясь с их неэффективностью и фиктивностью, она сама — собственными силами — прокладывает путь к спасению, абсолютно индивидуальный (его можно назвать саморежиссурой), который принципиально не может стать дорогой для других. Движение по нему не может быть повторено — никем. Ее опыт исключителен и неделим.

Что интересно, в том же каннском конкурсе Гран-при получила японка Наоми Кавасэ за картину «Траурный лес» — про старика, похоронившего жену, и молодую девушку, потерявшую ребенка. Два актера, реальное время, действие, будто происходящее здесь и сейчас, поразительный эффект присутствия. Фильм Кавасэ — тоже о попытке прорвать очаги видимого и найти по-

таенный свет, которая обречена на поражение, но сама становится витальной, о столкновении с мнимостью невидимого, уже не столько сокрушительной, сколько смыслообразующей. Но еще большей обманкой оказывается близость-понимание между стариком и девушкой. Каждый из них пережил и переживает глубокую личную драму, но она несравнима с чужой трагедией и потому не способна стать почвой для объединения героев. Тут можно усмотреть новую трактовку классического экзистенциализма. И в картине Ли Чхан Дона, и в фильме-перформансе Наоми Кавасэ имеет место новейшая реабилитация (мета)физической реальности, но без всяких признаков метафизики, осуществленная здесь и сейчас, в конкретном, предельно материальном и — что важно — ограниченном, безвыходном пространстве.

Экзистенциальная сущность ленты Ли Чхан Дона связана не только с тем, что Ли Син Э оказывается одна на один с экстремальным миром, испытывая и его, и свою прочность, проверяя и его, и свои границы. Фильм экзистенциальный в том смысле, что ставит вопрос о возможности понимания другого в ситуации, когда его не понимает никто. А именно перед необходимостью такого понимания поставлен зритель «Тайного сияния».

Режиссер разбрасывает массу путеводных деталей, пунктирно складывающихся в линию античной драмы, в которой Фатум сигнализирует о своем присутствии через едва заметные знаки. Так, например, уже в начале фильма сын героини настойчиво не желает ехать в Мирян. Его сопротивление обыграно в бытовых тонах — как каприз ребенка, и только потом, постфактум воспринимается как пророческое. Малыш постоянно играет с Ли Син Э в прятки и даже притворяется мертвым. В этих играх также есть предощущение катастрофы. Еще одним предвестником трагедии выступает сам город, гостеприимность его жителей совершенно естественно сочетается с подозрительностью и мнительностью. Тайное сияние Миряна оказывается для героини ловушкой, практически такой же, как освещенный со всех сторон Догвиль для Грейс, только, в отличие от прозрачного павильона Ларса фон Триера, в фильме Ли Чхан Дона имеется реалистическая плотность — без швов, расщелин и просветов. Не случайно Ли Син Э, едва приехав в город, искренне советует хозяйке магазина изменить интерьер, сделав его более светлым, впустив в окна естественный свет, и таким образом привлечь большее число покупателей, но натыкается на ее вежливый отпор — дескать, не надо лезть не в свои дела. Но в финале, когда Ли Син Э выходит из клиники после попытки самоубийства, она замечает, что ее пожелание все-таки выполнили.

Ли Чхан Дон все время поддерживает напряжение между фатальностью и случайностью происходящего, между греческой трагедией и трагедией неописуемого абсурда, в которой нет логики — как «божественной», так и логики «богооставленного» мира, а все причинно-следственные связи обессмысленны.

В то же время замкнутая на самой себе реалистичность фильма — без признаков мистицизма, иррационального, символичности и т.д. — как бы выворачивает работу Фатума наизнанку, разоблачает ее как еще один интерпретационный ключ для объяснения трагедии, для примирения с ней. Иначе говоря, Ли Чхан Дон проводит тонкое различение. Между трагедией как жанром, в котором события имеют четкую мотивировку и приводят к финальному катарсису, к освобождению, — и трагедией как неукротимым и разрушительным явлением, не укладывающимся в рамки жанра и какой-либо логики, когда ее невозможно объяснить, прибегнув к языку искусства и религии, общества и психологии. Можно даже предположить, что Ли Чхан Дон лишает трагедию ее мифологии и языка, очищает ее от этих «художественных» элементов.

«Тайное сияние» открывается кадром чистого — пустого — неба, снятым сквозь автомобильное стекло, а заканчивается взглядом, упирающимся в землю. Начавшись с небесного пейзажа, увиденного с человеческого расстояния, фильм завершается «непрекрасным», укрупненным натюрмортом с грязной землей, каким-то мусором... Пожалуй, это единственная метафора

в фильме, рассказывающем об отсутствии метафор в жизни, в котором видимое зияние тайны парализует, шокирует сильнее всякой таинственности. Перевернутая и надломленная перспектива, уравнивающая верх и низ, задала драматургическую линию, одновременно предрешенную и непредсказуемую, запрограммированную и конвульсивную. Определила горизонтальность режиссерского взгляда.

Земля — ближе, небо — дальше. Эти координаты очевидны настолько, что становятся невероятными, заключая в себе фундаментальное противоречие — именно с ним вплотную сталкиваются и главная героиня, и зритель. В этих человеческих координатах Ли Чхан Дон разыграл сверхчеловеческую коллизию. Но лишил ее и классических котурнов, и защитных — модернистских — фильтров. Хотя неотчужденное и непрерывное — несмотря на прерывистый ритм — повествование, приобретающее вид сплошной линии, как и «липкое», близкое изображение, оказывают в «Тайном сиянии» безусловное воздействие.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Мои гонобобелевые ночи

I love that man like a schoolboy loves his pie.

St. Louis Blues

«Мои черничные ночи»
(My Blueberry Nights)
Авторы сценария **Лоренс Блок, Вонг Карвай**
Режиссер **Вонг Карвай**
Оператор **Дариус Хонджи**
Художник **Уильям Чан**
Композитор **Сигеру Умебайяси**
В ролях: **Нора Джонс, Джуд Лоу, Дэвид Стрэтхерн, Рейчел Уайз, Натали Портман**
Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Lou Yi Ltd., Studio Canal
Гонконг — Китай — Франция
2007

На самом деле пирог был не черничный. Ягода, давшая название первому американскому фильму гонконгского меланхолика Вонг Карвая, называлась иначе.

Девушка по имени Элизабет (Нора Джонс), расставшись с возлюбленным и все еще надеясь, что это не навсегда, приходит в тоске каждый вечер в одну нью-йоркскую забегаловку есть blueberry pie, пирог с ягодами и взбитыми сливками. Этот пирог никто никогда не заказывает, он всегда остается в конце дня. Возможно, девушке кажется, что пирог, как и она сама, чувствует себя покинутым и никому не нужным. Сладкий, вязкий, горячий, сливки на нем тают от страсти, сок вытекает из ягод.

Но это была не черника. Черника растет в Европе, ее ягоды на сре-

зе пурпурные. В Америке же пироги делают из голубики, ее ягоды на срезе блекло-зеленые. По-русски голубику когда-то называли гонобобель.

Дурацкое слово «гонобобель» идеально описывает ощущения от первого американского фильма Вонг Карвая, название которого у нас уже принято переводить как «Мои черничные ночи». Вонг Карвай сам написал сценарий в соавторстве с известным американским детективщиком Лоренсом Блоком. Весь «недонуар» в фильме — от Блока, вся романтика, видимо, от Вонга.

Покинутая Элизабет вечерами ест пирог, общается с британцем Джереми (Джуд Лоу), владельцем забегаловки с русским названием «Ключ» (так, по-русски, и написано на двери), слушает истории о чужих ключах, скопившихся в стеклянной вазе на стойке. Иногда смотрит на окна своего бывшего возлюбленного. Потом она все бросает и едет кататься по Америке, работает официанткой в забегаловках, каждый раз по-новому сокращает свое имя — то Лиззи, то Бет — и наблюдает за жизнью разных людей. То полицейский-алкоголик (великолепный Дэвид Стрэтхерн) грозится убить свою бывшую жену (Рейчел Уайз), потом кончает с собой, а жена объясняет, что это была такая сильная любовь, что трудно было дышать. То девушка-оторва (Натали Портман всегда умела красиво рыдать) садится играть в казино на последние деньги Элизабет, а потом обещает отдать ей свою машину, если Бет подвезет ее в Вегас. Британский друг слегка скучает, Элизабет пишет ему письма, поезд метро вспыхивает огнями, сливки тают на пироге, люди сидят в забегаловках и не смотрят друг на друга. Потом Элизабет возвращается в Нью-Йорк и снова приходит за пирогом. Чистый гонобобель — дурацкая попса из серии «любовные романы» в мягкой розовой обложке.

Но гонобобель дивной, надо признать, красоты. Вонг Карвай поменял своего «фирменного» оператора Кристофера Дойла на Дариуса Хонджи, работавшего с Жене и Каро («Деликатесы», «Город потерянных детей» и «Чужой-4»), Финчером (в частности, «Se7en») и Полански («Девятые врата»). И при этом никуда не делась вонг-карваевская влажная атмосфера недопроявленного желания, медленный уход под воду без надежды когда-либо всплыть.

Вонг Карвай почти никогда не рассказывает истории впрямую. Он предлагает зрителям не сюжеты, а атмосферу, не любовь, а настроение, не слова, а неоновый отсвет вывесок. Изучает психологию не людей, а мест. Его фильмы кажутся полностью открытыми для западного зрителя: кислотные цвета, сияние огней, одиночество в большом городе, сдержанные эмоции, легкость чувств, но при этом гонконгский зритель считывает в них совершенно другие месседжи. «Любовное настроение» — фильм не столько о любви, сколько о шанхайской эмиграции. «2046» — фильм не только о комнате в отеле, но и о 2046 годе, когда Гонконг, формально переданный Китаю в 1996-м, утратит привилегии «особого административного района».

«Черничные ночи», снятые в Америке, устроены по-другому. Вонг Карваю не близки ни эти люди, ни эти места. Здесь уже сам он выступает в той роли, в какой раньше были его западные зрители: ему все очень нравится, но он не понимает до конца, что именно он видит и что все это может означать. На пресс-конференции, посвященной показу фильма в Канне, режиссер объяснял, насколько был важен для него центральный эпизод, поцелуй героев: Элизабет спит, Джереми слизывает с ее губ белую каплю сливок. Прежде всего, Вонг Карвай боялся оказаться смешным: он понимал, что подобный поцелуй имеет совершенно разный смысл для китайца и для американца. Но ведь если режиссер и про поцелуй ничего толком не знал, истинное значение всех прочих эмоций и действий, очень штампованных и очень американских, тем более должно было от него ускользать. Может быть, поэтому он во время съемок то и дело спрашивал у актеров, правильно ли он все понимает.

Главная заслуга Вонг Карвая: он не стал снимать историю настоящих человеческих отношений, предпочтя набор культурных штампов. В «Черничных ночах» есть и то, что всегда завораживало режиссера: кажущееся безразличие («Эмоции так трудно контролировать...» — говорит персонаж «Падших ангелов»), медленный огонь несовпавших, невзаимных чувств, тоска по чему-то,

что давно прошло или так и не началось. Но название фильма идеально соответствует содержанию: родина голубики, blueberry — Соединенные Штаты. То есть My blueberry nights — это почти «Мои американские ночи». А главное, что азиатский режиссер знает об Америке, — это американские культурные штампы,стереотипы восприятия этой «всем понятной страны» чужаками. «Ночи» сняты чужаком, разглядывающим американские открытки и киноплакаты. Героиня переезжает не из штата в штат, а из любовного романа в нуар, из «Ночных ястребов» великого американского художника Эдварда Хоппера в какую-нибудь «Тельму и Луизу» Скотта, из одной строчки старого блюза в другую (не зря Мемфис, родина блюза, становится одним из мест действия фильма).

Нора Джонс, блюзовая певица, сыгравшая у Вонг Карвая свою первую роль, в фильме вообще не поет. «Мои черничные ночи» и без того оказываются ее песенкой, be my somebody tonight, be the one who'll hold me tight. Все сюжетные ходы фильма можно спеть под грустную музыку красивым низким голосом: возлюбленный ушел, жена изменила, денег нет, baby please don't go. Есть даже еще более подходящая «Черничным ночам» строчка из самого, наверное, известного блюза на свете, St. Louis Blues, который исполняли и Бесси Смит, и Луи Армстронг: I love that man like a schoolboy loves his pie. («Я люблю этого человека, как школьник любит пирог»).

В блюзах сладости всегда являются метафорой любви. В «Моих черничных ночах» — тоже. Герои не занимаются сексом, вместо этого на пироге тают сливки. Еда — это вообще очень важно, а для Вонг Карвая это едва ли не важнее всего. Еда — это такая же часть мегаполиса, как неоновые вывески и размытые огни, как невидимое темнеющее небо где-то там наверху, как мотоциклы, поезда и прочая техника, создающая ровное гудение большого мира. Вермишель в забегаловке на углу из «Любовного настроения», просроченные консервированные ананасы, которые собирает герой «Чункингского экспресса», фирменный салат, который полицейский в том же «Экспрессе» покупает для своей девушки, и рыба с жареной картошкой, блюдо, которое он винит в своем разрыве с любимой. Жители Шанхая, Гонконга, Англии, Америки едят разную пищу, но сам процесс ее поглощения никак у них не различается. Как и все физиологические процессы. Но еда — процесс, который может происходить на людях, — самое интимное из общественных переживаний жителя мегаполиса. И самое кинематографичное. Не зря во многих забегаловках стеклянные витрины: прохожие взглядывают на жующих людей, сидящих внутри, как будто смотрят фильм о жующих людях. А люди изнутри смотрят сквозь стекло наружу, как будто им показывают фильм о прохожих.

В «Моих черничных ночах» Вонг Карвай старается, чтобы между камерой и героями как можно чаще оказывалось стекло витрины: еще одна степень отчужденности, еще одно признание режиссера в том, что он очень далеко от своих героев и их слова еле слышны сквозь прозрачную стену. Забегаловки, помимо прочего, еще и отмечают туристические тропы: для туристов чужой город состоит не из достопримечательностей, а в первую очередь из кафе и ресторанов. Вонг Карвай и не скрывает, что он всего-навсего турист, приехавший в Америку не так, как какой-нибудь Ан Ли, навеки поселиться, а просто побродить, посмотреть, покататься на красивой машинке, сесть на пенек, съесть пирожок. Вкусная ягода гонобобель, но вермишель в угловой забегаловке все-таки гораздо вкуснее.

ЕЛЕНА СТИШОВА

В координатах вечности

«Изгнание» просто сокрушает и гипнотизирует визуальной суггестией вкупе с фонограммой, с первых тактов фильма погружая в атмосферу иррациональной тревоги. Ждешь, чем закончится бесконечный тревеллинг, отслеживающий мчащийся по ночному городу сквозь пласты дождя автомобиль. Маршрут пролегает через промзону, сквозь сплошной металлический лес, дыбящийся под черным беззвездным небом. Город неуютен, темен и устрашающе пуст. Может, это город—призрак, покинутый людьми? Но вот водитель авто паркует машину, звонит у двери и входит в дом следом за открывшим ему мужчиной. Из скупого диалога становится ясно, что брат примчал к брату за неотложной помощью: он ранен в предплечье и просит вынуть пулю из раны. Пуля извлечена. Что случилось за кадром, что заставило раненого гнать машину так, будто он уходит от преследователей, останется неизвестным. Брат ни о чем не спрашивает брата. Тревога не унимается, ее штопор закручивается глубже. Присутствие в кадре двух не первой молодости брутальных мужчин, будто опаленных темным огнем безблагодатности, — камертон дальнейшего фильмодействия, настраивающий нас — и не зря — на мрачный лад...

Режиссер Андрей Звягинцев умело организует невроз в пространстве одного отдельно взятого фильма, в чем он преуспел уже в «Возвращении», своем венценосном дебюте. Пожалуй, это его ноу-хау, фирменный знак. И камера Михаила Кричмана идеально работает в этом (невротическом) ключе, создавая не просто магическое, но смыслообразующее изображение, выводящее за пределы собственно изображения. Меланхолическая по настроению многослойная картинка «Изгнания»,

«Изгнание»

Авторы сценария **Олег Негин, Андрей Звягинцев**
при участии **Артема Мелкумяна**
Режиссер **Андрей Звягинцев**
Оператор **Михаил Кричман**
Художник **Андрей Понкратов**
Композиторы **Андрей Дергачев, Арво Пярт**
Звукорежиссер **Андрей Дергачев**
В ролях: **Мари Бонневи, Константин Лавроненко, Александр Балуев, Максим Шибаев, Катя Кулькина, Дмитрий Ульянов и другие**
REN-Фильм
Россия
2007

построенная на аффектах, легко вербализируется, в отличие от режиссерской стратегии, которая ускользает от словесной интерпретации, стараясь не обнаруживать себя. Звягинцеву это удается ценой нарушения баланса между визуальным и вербальным. Но, видимо, он идет на это сознательно: шлейф загадочности, недосказанности, непрозрачности самой истории, остающийся после фильма, — тот самый контрапункт, которого он добивается. На этом же бэкграунде возводилось «Возвращение», и все в конце концов сошлись на том, что загадочность придает фильму особый шарм, как тайна — женщине. Очевидно, Звягинцеву импонирует именно такого рода поэтический нарратив: чтобы начала и концы прятались в непознаваемой бесконечности. («...И погружаться в бесконечность, и прятать в ней свои шаги, как прячется в тумане местность, когда в ней не видать ни зги...») Для него фабула (история) не имеет такого значения, как композиция, каковая выстраивается со всей тщательностью. Тут не грех сослаться на самого Звягинцева, обронившего в одном интервью, что он не хочет «разговаривать на языке толпы». Подобное заявление снимает с него обязательства внятно «рассказать историю», чего ждет эта самая «толпа». Стало быть, элитарная публика, которой адресовано «Изгнание», должна быть готова сломать голову над тайнописью фильма, над разгадкой его неочевидных смыслов.

Судя по названию, начало драмы, то есть завязка, отнесено в ветхозаветные времена. Изгнание из рая когда случилось, а последствия человечеству суждено расхлебывать до конца своей истории — таков, видимо, исходный авторский посыл. Координаты вечности продиктовали хронотоп картины: всегда и везде.

Причинно-следственные связи — начала и концы, библейский миф и реальность фильма — разнесены во времени и в пространстве на расстояние, которое лишь умозрительно можно охватить единым взором и переживанием. Однако режиссер рискнул и сотворил экранный мир, собрав его с миру по нитке — едва ли не в буквальном смысле.

Городские экстерьеры снимались в Бельгии и во Франции, пленэр — в Молдавии. Стада овец, отсылающие к библейским пейзажам, не нарушают сходства с бергмановскими полянами. Интерьеры загородного дома, куда приезжает герой с семьей, словно бы законсервированы с позапрошлого века, когда водопровод не стал еще рутинной подробностью быта и для умывания использовали белые фаянсовые тазы и кувшины. Материальный мир фильма определенно и последовательно европейский, церковь же на кладбище, насколько удалось разглядеть, православная. При том что кладбищенский пейзаж отнюдь не православный — никаких тебе заросших сорняком могильных холмиков с оградками, кресты установлены на ровной поверхности, как это принято на католических или протестантских погостах. Кстати, следы протестантского аскетизма заметны в интерьерах и экстерьерах. Единственное, что прямо указывает на происхождение фильма, — язык, на котором говорят герои. Русский язык. Правда, в финальном эпизоде звучит народная песня на португальском — намек на то, что режиссер хотел бы смешать на экране не только времена, но и языки. Поначалу так и просилось назвать эту рецензию — «Эсперанто». Пришлось отказаться после того, как в Интернете я обнаружила, что невольно цитирую Звягинцева. Оказывается, была у него несбыточная мечта снять свой фильм на эсперанто, как признался режиссер на одной из пресс-конференций. Тем не менее, смешав в режиссерском тигле приметы разных этносов, он все-таки добился важного для его замысла отчуждающего эффекта: непосвященный легко может принять картину за дублированную на русский с какого-то европейского языка. Типовым вопросом, что задавали Звягинцеву на каннских встречах с прессой, был именно этот: «Ваш фильм — русский или европейский?» Русский режиссер создал глобалистский продукт, намеренно лишенный признаков национального. Амбиции, однако, были круче: сотворить продолжение библейского мифа об изгнании из рая Адама и Евы. В мире богооставленном? По всему выходит — так. И здесь, на мой взгляд, болевая точка картины.

Хотя на экране достаточно христианской символики, а героиня носит знаковое имя — Вера, вопрос о вере не рефлектируется, мне кажется, его вообще нет в подсознании фильма. Христианский дискурс связан не с религией, но с культурой, в лоне которой мыслит себя «Изгнание». Обилие культурных знаков, знаковых отсылок и цитат — в такой ауре непросто пробиться к собственно авторскому высказыванию, пусть кино по всем внешним приметам — сугубо авторское.

Мимезис «Изгнания» выдержан в духе условного сценического действа модернистского толка с присущими этой доктрине характеристиками. Вынутые из потока жизни герои, все до одного, предстают на экране людьми одинокими, страдающими, потерявшими волю и способность к коммуникации. Алекс и Вера, муж и жена, в сущности, не общаются, а с видимым напряжением существуют в едином пространстве, каждый сам по себе. Нет между ними близости близких. Алекс и Вера — чужие, вовсе не одна плоть, как заповедано в Писании жене и мужу. И каждый, как в программных фильмах Антониони, отягощен фатальной неизбежностью близкой драмы.

Ради своей задачи режиссер смикшировал — и это ему удалось — психофизику и даже фактуру эмоционально открытых русских актеров — Константина Лавроненко (Алекс) и Александра Балуева (Марк) — и подверстал их к сдержанному скандинавскому стилю шведской звезды Мари Бонневи, сыгравшей Веру, главную героиню. Экран с его опасной миметической близостью к реальности перетолковывает сдержанность (стиль) как холодность и отчуждение (отношения), что работает на замысел. Актерская пластика — активный смыслообразующий элемент режиссуры, в отличие от диалогов. Им определена — вольно или невольно — служебная роль.

Такой расклад визуального и вербального в «Изгнании» вполне согласуется с признанием А.Звягинцева, что он хочет сделать «невидимое видимым». И достигает этого эффекта, но не в той мере, какая необходима, чтобы снять возникающие недоумения. Да, невидимые миру слезы источает безрадостный экран. Эманация дурного предчувствия невидимо разлита в кадре. Даже в пронзительной красоте природы есть какая-то ущербность, надлом, как и в Вере, чьи нежные черты осенены глубокой печалью.

...Репрезентация героев и их отношений завершается эпизодом признания Веры. Уложив детей, она скажет мужу, что ждет ребенка. Только ребенок не от него.

За сакраментальным признанием последует самая сюжетно напряженная часть фильма и трагическая развязка. Уязвленный Алекс в шоке звонит Марку, от которого внутренне зависит, и просит о встрече. Они встречаются, Алекс просит совета: что делать? Марк бесстрастно, как всегда, но твердо отвечает: Алекс будет прав, что бы он ни сделал. «Хочешь — убей, а хочешь — прости». Ни убить, ни простить смятенный Алекс не в силах. Он предлагает Вере самый банальный выход: избавиться от ребенка и жить дальше, как они и жили: мол, будь матерью детям, а я буду им отцом.

На фоне семейного скандала детей — Еву и Кира — отправляют в гости к соседям. Всемогущий Марк присылает врачей, они быстро делают свое дело и дают Алексу рекомендации по уходу за больной, когда та проснется.

Но Вера не проснулась. Она ушла, приняв смертельную дозу снотворного, покорно отдавшись в руки абортмахерам и не попытавшись объясниться с мужем. Мы-то, в отличие от Алекса, понимаем, что Вера оговорила себя. Да только зачем? Из чистого мазохизма? Душевная драма Веры открывается нам номинально — как данность. Нам остается просто поверить в нее, ни о чем не спрашивая.

Ужас внезапной смерти молодой женщины усугубится эпизодами организованных Марком похорон, неприлично торопливых и убогих. Лиха беда начало. Буквально вслед за Верой умрет и Марк, сраженный инфарктом. Алекс снимет с себя заботы о похоронах брата, поручив их врачу и приятелю покойного.

Во всем этом навороте событий будет одна монтажная врезка, где прозвучит ответ на главный вопрос фильма, нависающий по мере развития действия, подобно дамоклову мечу.

Пока Вера умирала, Ева и Кир играли у соседей, кропотливо складывая большущий паззл «Благовещения», а на ночь мать соседского семейства читала детям Первое послание апостола Павла коринфянам: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине...» Тарковский в «Андрее Рублеве» цитировал за кадром тот же отрывок из Послания в сцене, где Рублев играет с маленькой княжной в еще не расписанном им храме. В устах Рублева великий библейский стих звучит, как его личный монолог, выстраданный собственным опытом. В «Изгнании» этот стих, пусть и обращенный к детям, трудно воспринять иначе, чем прямое обвинение и приговор тем, кто любви не имеет.

А не имеет любви не только Алекс, но и Вера. Никто никого не любит в экранном чертоге красоты, не согретом, не одухотворенном любовью. Алекс — тот, похоже, просто не одарен Божьей благодатью любви. По старым фотографиям, что показывает Вера соседке, мы угадываем фигуры Алекса, Марка и их отца. Детство они провели в этом так и не обжитом доме, где не чувствуется женской руки, без рано ушедшей матери, прошли школу сурового мужского воспитания. Мужской шовинизм пусть и не отыгрывается в фильме, но он присутствует, он обозначен в супермаскулинной фактуре обоих братьев, контрастирующей с хрупкой женственностью Веры. В финальном флэшбэке мы увидим, как страдающая от мужниной эмоциональной глухоты Вера приходила исповедоваться, но не к духовнику, а к другу семьи Роберту (Дмитрий Ульянов). Выслушав Роберта уже за гробом Веры, Алекс устыдится своей ревности и, кажется, испытает чувство вины за гибель жены. Получается, Вера принесла себя в жертву, чтобы растопить каменную душу Алекса? И его покаянная фигура в финале и есть искупление Вериной гибели? Вопросы, вопросы... Все-таки пластические реплики, характер общения героев, как бы отменяющий необходимость иных мотивировок, не снимают невнятность, ощутимую в роковом шаге Веры.

Семейный разлад как расплата за первородный грех — вот сверхидея «Изгнания», и она куда больше занимает режиссера, чем конкретная история несчастливой семьи Алекса и Веры. «Откуда, как разлад возник? И отчего же в общем хоре душа не то поет, что море, и ропщет мыслящий тростник?» Об этом — не спрашивайте. Тютчевский вопрос, пусть и риторический, — из лексикона романтической драмы. Мы же лицом к лицу с драмой роковой, и мотивировки решительно отменяются. Не «мысль семейная» (любимая, заметим, у Толстого), но мысль о проклятье одиночества, на что фатально обречен каждый, вдохновила Андрея Звягинцева на этот проект. И в побочных сюжетах он нажимает на ту же клавишу, отыгрывая горестную мелодию безнадежной тщеты быть счастливым в лоне семьи. Вон и в соседском доме, где растут три дочери, в семье вроде бы благополучной и дружной отец семейства, забившись на кухню с бутылкой пива, молча переживает загнанный внутрь застарелый дискомфорт. Ну а брутальный Марк, расставшийся с семьей где-то за пределами экрана, не испытывает никакой потребности общаться со своими детьми, о чем и сообщает Алексу, глядя мимо него пустыми глазами. Вот нехитрые смыслы, которые удается вычитать в экранном тексте. Всем плохо, все несчастны, и нет спасения.

Подтекст много богаче, ибо впрямую связан с культурными ориентирами фильма. Это Бергман и Антониони прежде всего и — в меньшей степени — Тарковский. В Звягинцеве многие критики склонны видеть прямого последователя русского художника. Вот уж чего нет, того нет. Есть очевидный перфекционизм, стремление быть на уровне высот мировой кинематографической культуры. Есть визуальные цитаты. Но по духу, по стилю, по мировоззрению, наконец, это концептуально разные художники. Тарковский

кровно связан с русской культурной традицией, особенно с Достоевским, с философско-религиозными исканиями русских классиков. Звягинцеву, судя по двум его работам, ближе экзистенциальная философия западного образца, не обрученная с поисками истины и смысла жизни, безыдеальная и религиозно нейтральная, отказавшаяся от классической поэтики, от катарсиса в том числе.

Как очищение от пагубных страстей, развернутых в экранном сюжете, предлагается финальный эпизод. Занятые крестьянской работой женщины запевают хором. Тоже цитата, уже из античной трагедии. О чем песня — Бог весть, перевода нет, но эпически мощное звучание внушает мысль о жизни. Вопреки оскудению человеческого духа и умиранию потерявшей любовь души, свидетелями чего мы стали.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Жизнь как чудо

Если бы «Золотая пальмовая ветвь» Каннского фестиваля досталась мексиканцу Карлосу Рейгадасу, режиссеру колоссального потенциала, не эпигону, не подражателю, а действительному наследнику классического кино Дрейера, Бунюэля, Тарковского и Росселлини, это было бы тоже справедливо. Его медитативная драма «Тихий свет» достойна оценки, практически невозможной в наше время. Это шедевр, где в минималистском сюжете о нарушенном обете верности отражается космос мироздания. Однако жюри распорядилось иначе, и Рейгадас стал обладателем скромного Prix de jury. Утешительная, по сути, награда, но ее вручение мексиканскому автору, к изумлению, не вызвало у его сторонников чувств сожаления или досады. Решение кажется логичным и разумным, награждение — сродни триумфу. И дело тут не в Рейгадасе, не в фестивальной конъюнктуре. Дело в нас, в нашей критической осмотрительности, в боязни сотворения кумиров из тех, кто действительно этого достоин.

«Тихий свет» *(Luz silenciosa)*
Автор сценария и режиссер **Карлос Рейгадас**
Оператор **Алексис Забе**
Художник **Ноэми Гонсалес**
В ролях: **Корнелио В.Ферр, Элизабет Фер, Якобо Классен, Мария Панкрац, Мириам Таусс, Корнелио Уолл, Питер Уолл**
Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Bac Films, ARTE, Motel Films
Мексика — Франция
2007

Карлоса Рейгадаса сегодня можно считать самым радикальным режиссером каннского конкурса. Пару лет назад его мощнейшая «Битва на небесах» расколола фестивальную публику на два лагеря. Помню, какой неожиданностью завершился показ фильма для прессы. Катастрофическим несовпадением ощущений и эмоциональных оценок. Вместо ожидаемого шквала аплодисментов разразилась буря: крики порицания, гул негодования, топот и свист. Не рядовой зритель, а элита мировой кинопрессы устроила обструкцию картине, уязвленная, как оказалось, ее внешней аномальной формой. Фильм возрождал из пепла эстетические излишки авангардной культуры. В нем кипела жизнь, процветало варварство, которого, перевирая Киру Муратову, так не хватает вконец окультуренному интеллектуальному кино. Это была первородная картина. Физиологию и натурализм действа в ней подкреплял столь же необузданный, вырывающийся из-под контроля звуковой ряд — визг тормозов, молебен пилигримов, рев стадиона, барочный хорал и пафосная медь гимна в стиле «эль марьячи». Вместе с тем это было классическое кино, которое обнаруживало несомненные параллели с мировыми достижениями культуры. В мизансценах «Битвы» сквозила аскетичная скупость Луиса Бунюэля, протяженные планы Тарковского разбивались об агрессивный документализм в духе Глаубера Роши. С картиной поспешили расправиться как с неугодной, претенциозной выскочкой. Ей навесили дурные ярлыки, жюри отказалось включать ее в призовой лист. Как тогда же заметила мудрая Аньес Варда, одна из участниц верховного судейства, «время Рейгадаса еще не пришло».

Прошло два года. Проклятый мексиканец снова в конкурсе. Его картину со странным названием Luz silenciosa ждут с замиранием сердца. Предвкушают авторский самоповтор, а с ним — бунт и ярость. К встрече готовы не только противники, но и сторонники режиссера. Но подобного не происходит. Радикал Рейгадас не входит в одни воды дважды. Он не повторяется, как большинство его именитых коллег, которые, нащупав золотую жилу, эксплуатируют ее до полного износа. Как Вонг Карвай, как Кустурица, как Ким Ки Дук... В этом смысле Карлос Рейгадас — enfant terrible мексиканского кино — счастливо обманывает ожидания. «Тихий свет» — по настроению и языку — это совсем другой Рейгадас, еще не классифицированный, не изученный, не загнанный на полочку талант. Его третий по счету фильм изумляет своей непохожестью, ощущением новизны и свежести, что само по себе уже диво. Здесь торжествует фотогения оригинальных образов, настолько непривычных глазу, что одно это принимаешь за откровение.

В «Битве на небесах» сюжет на тему греха и искупления погружался в контекст истовой животной веры, дремучей смеси католицизма и допотопного мистицизма. Обрюзгшее тело героя фильма, неприметного обывателя, оказывалось ареной божественного противостояния. В нем Бог вступал в схватку с дьяволом за право распоряжаться человеческими судьбами на Земле. Это была кощунственная аллегория, она захлестывала океанской волной и вводила в транс. В «Тихом свете» все происходит в точности наоборот. Рейгадас меняет полюса. Центром действия избирается не ад мегаполиса, а первозданные просторы северного региона Мексики. Лишенных нравственных ориентиров персонажей «Битвы» сменяют герои иного толка — жители религиозной общины меннонитов, проповедующие смирение и нравственное самоусовершенствование.

В «Битве» Рейгадас вел зрителя через земные грязь, похоть и вонь, чтобы в конечном счете привести его к возвышенному, религиозному переживанию. В «Тихом свете» божественное переводится в земное. Истово верующий герой фильма переживает душевный кризис. Он изменяет жене с другой женщиной, но раздвоенность чувств не превращается у Рейгадаса в теологический диспут. Он не пытается играть на религиозных чувствах героя, как это делает атеист фон Триер, не утверждает Бога через веру, как Дрейер, не требует доказательств Его, Бога, существования, как сомневающийся Бергман. Рейгадас идет своим путем. Вера как таковая лежит вне сферы его действитель-

ных интересов. Она накладывает отпечаток на его работы, но не довлеет над ними. В этом отражается жизненная позиция автора, который свое отношение к религии однажды выразил словами: «Я хотел бы быть атеистом, но вопреки всему я верю».

Погружаясь в тонкую сферу взаимоотношений человека с Богом, он последовательно ведет разговор о реальности. Цель его художественных устремлений — красота мира. Режиссер постоянно подчеркивает это в своих интервью и повторяет раз за разом: «В наше время мало кто обращает на это внимание. Вокруг предостаточно мерзостей, но жизнь по-прежнему прекрасна. Даже если ты находишься в полном дерьме!»

В «Тихом свете» Карлос Рейгадас переводит возвышенную софистику в область земной красоты. Он не выказывает интереса к духовным ценностям меннонитской общины, зато живо интересуется их жизненным укладом. Художественную интригу он разбавляет подробнейшими документальными вставками на тему быта общины: дойка коров, сбор урожая, покупка мороженого в drive-in кафетерии, воскресное купание в бассейне. Документальное сплетается с вымыслом не просто как натуралистический прием — документальное апеллирует к реальности, которая воплощает душу фильма, его магическую составляющую. Участие в картине непрофессиональных актеров, в большинстве своем жителей меннонитской общины, усиливает этот эффект. Все диалоги ведутся на их родном языке — средневековом диалекте plautdietsch, и этот степенный и строгий язык придает происходящему дополнительную значимость. Он загадочен, как внутренний мир людей, которые добровольно отринули блага цивилизации и ушли в самих себя, уподобившись инопланетному разуму.

Фильм кажется миражом, измышленной реальностью на манер «Деревни» голливудского мистика М.Найта Шьямалана. По незнанию «Тихий свет» можно принять за плод авторской фантазии, соединившей пейзажи доколумбовой Америки с европейской фермой, средневековых героев с тракторами и автомобилями. Но то, что зафиксировано камерой, являет собой действительный срез жизни. Это удивительное ощущение искусства, разлитого в воздухе, служит Рейгадасу пропуском в кинематографический рай.

Мистицизм Рейгадаса проистекает из самой жизни. И это выгодно отличает «Тихий свет» от его прямого конкурента в борьбе за каннское золото — фильма Андрея Звягинцева «Изгнание». Эти картины многое связывает. Обе принадлежат к ветви авторского кино, которую можно назвать «линией Тарковского». Обе воспринимают сложность мирового устройства через красоту. Только Звягинцев выстраивает умозрительную конструкцию, моделирует реальность, которой нет, Рейгадас находит такой идеал в действительности. У Звягинцева среда обитания героев — и не Россия, и не Швеция. Это какой-то заповедник имени Андрея Тарковского, в котором духовность произрастает из строф Нового Завета, а сюжет иллюстрирует его этические постулаты. Звягинцев постоянно взывает к Богу, ссылается на Бога, а действительной божественности, сотканной из воздуха, в кадре нет и в помине. Есть только высокопарные фразы, но это только слова, которым нет доверия, поскольку они не оплодотворены жизнью.

У Рейгадаса экранная жизнь не имеет ничего общего с реальностью, схваченной на лету. Она — фрагмент вечности, запечатленной в статичных планах и плавных тревеллингах в отсутствие музыки и действия как такового. История, в которую вовлечены три человека — муж, жена, возлюбленная мужа, — вплетена в универсум природного пространства. Лучшие моменты фильма разворачиваются на фоне величественных ландшафтов, а драматизм ситуации усиливают звуки и образы природных явлений, как, например, проливной тропический ливень в завораживающей сцене смерти жены — прямая иллюстрация того, как природа внемлет Богу.

Финал истории «Тихого света» служит отсылкой к великой картине Карла Теодора Дрейера «Слово» — у мексиканского интеллектуала смерть жены героя оборачивается чудом воскрешения. Сходство очевидно, но существен-

но другое. Как говорит Рейгадас: «Сила дрейеровского образа в Боге, моя — в Человеке». Сцена воскрешения представляет собой неподвижный план лица умершей. Вводя зрителя в гипнотическое состояние, режиссер выдерживает бесконечную паузу, всматривается в мертвое лицо, в котором (это сначала кажется, а потом становится очевидным) начинает теплиться жизнь. Оживают мышцы, начинают подрагивать веки. Увиденному веришь безоговорочно. Страх, что Рейгадас сфальшивит, ударится в религиозный кич, не находит подтверждения. Гениальный план сменяется другой чарующей мизансценой. Воскресшая женщина видит струящийся белый свет — оптический эффект, заимствованный камерой у самой природы. Не упоминая Бога всуе, Карлос Рейгадас снял картину, в которой присутствие Бога приняло форму художественного свидетельства. Редкий, если не сказать единичный, случай в новейшей истории кино.

КАРЛОС РЕЙГАДАС:

«Я верю в реальность...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ИГОРЬ СУКМАНОВ

Карлос Рейгадас
Фото Сэма Клебанова

Игорь Сукманов. Похоже, вы один из немногих режиссеров поколения тридцатилетних, кого Каннский фестиваль спешит записать в свои любимчики. После «Японии» каждая ваша картина приглашается для участия в конкурсной программе. Насколько важно для вас присутствовать в Канне?

Карлос Рейгадас. Напрашивается стандартный ответ. Конечно, сердце радует мысль, что в Канне я могу рассчитывать на внимание со стороны зрителей, критиков, дистрибьюторов. Здесь рождается молва, формируется репутация. Канн — это колоссальная возможность быть услышанным и увиденным во всем мире. Я наслаждаюсь общением и одновременно решаю стратегически важные для себя вопросы. В Канне удовольствия неотделимы от дела.

Игорь Сукманов. С другой стороны, не кажется ли вам странным, что, несмотря на все старания отборщиков, премьеры ваших картин в Канне словно вытеснены на периферию. И «Битва на небесах», и «Тихий свет» презентовались днем — не в самое выигрышное для раскрутки время...

Карлос Рейгадас. В этом есть своя логика. На самые ударные вечерние показы публика рвется вовсе не из-за кино, а ради звезд. В то время как дневной сеанс представляется идеальным временем для синефилов. Да, звезд на премьере — кот наплакал, фотографов не так много, но зато ничто не мешает публике сосредоточиться на фильме, который требует внимания. Мне кажется, что в этой ситуации распорядители Канна проявляют об авторах заботу

и участие. Нет, я не чувствую себя уязвленным, скорее, наоборот, оберегаемым. Впрочем, это я так думаю. Это не официальная точка зрения.

Игорь Сукманов. Однако ваш предыдущий фильм «Битва на небесах» спровоцировал в Канне скандал, вызвал реакцию совсем не ту, на которую вы рассчитывали.

Карлос Рейгадас. Да, я испытал разочарование. Все разговоры после фильма сводились к обсуждению сцен сексуального характера. Многие зрители были убеждены в моем желании шокировать их плотью. Однако все это неправда. Об этом говорит тот факт, что в «порнографических», как они считают, фрагментах секс представлен скорее графически, отстраненно, без признаков смакования. Не скрою, мне нужны были именно такие натуралистические кадры, но не для того, чтобы они возбудили в публике первородные инстинкты.

Мое разочарование «каннским приемом» не означает, что я сожалею о случившемся. Напротив, мне кажется, в «Битве на небесах» удалось максимально точно выразить свое авторское «я». Спасибо актерам за их отвагу и послушание. Без их участия у меня вряд ли получилось бы осуществить задуманное.

Игорь Сукманов. В вашем новом фильме «Тихий свет» герои одержимы страстью, любовным влечением, которое оказывается сильнее их религиозных убеждений. Однако на этот раз ваш радикализм выражается в том, что вы отказались переводить их отношения в область эротики. Такова ваша реакция на нездоровый интерес, проявленный зрителем к «Битве на небесах»?

Карлос Рейгадас. Дело не в публике, а в моем намерении не повторяться. Меня уже неоднократно спрашивали, как связаны между собой «Тихий свет» и «Битва на небесах». Критики думают, что раз я их автор, то мои фильмы должны походить один на другой. Но меня не интересуют вариации на заданную тему.

Для меня важно, чтобы новая картина отличалась от предыдущих, была свободна от их влияния. Это своего рода реакция на утомительный процесс создания фильма, когда, занимаясь озвучанием и монтажом, ты вынужден пересматривать свою картину раз за разом и так до бесконечности вчитываться во все ее нюансы. В такой ситуации единственное, о чем ты мечтаешь, — не возвращаться к сказанному, переключиться на что-то кардинально противоположное. Я никогда не вспоминаю свои прошлые работы, когда работаю над новым фильмом.

Игорь Сукманов. Поэтому шумный и яростный Мехико-Сити — центральный образ «Битвы на небесах» — вы сознательно сменили на буколические просторы Северной Мексики и местом действия избрали теперь уже не бордель, а деревню религиозных меннонитов. Что вас вдохновило на создание «Тихого света», что послужило отправной точкой — невероятной красоты пейзажи, жизнь общины, лица ее обитателей?

Карлос Рейгадас. Нет, первоначальной была идея рассказать историю человека, который любит одновременно двух женщин и которому предстоит сделать выбор. Мне хотелось снять фильм, основанный на переживаниях героя, одержимого чувством вины и обуреваемого страстью. И еще, это должен был быть фильм, в котором душевные терзания персонажей отзывались бы в них физической болью.

Игорь Сукманов. А потом возникли меннониты?

Карлос Рейгадас. Нет. Потом я отправился на поиск натуры, поскольку пейзаж для меня всегда играет важную роль. Он — ключ ко всему действию. Он определяет настроение, эмоциональное состояние картины. От него напрямую зависит, каким получится фильм, как он будет снят. Я остановил свой выбор на Чихуахуа — северном регионе страны, который вдохновил меня красотой своих окрестностей, красками, а еще звуками природы — ветра, дождя, ночи и рассвета, которые складываются в зрительные образы. Фильмы не должны пересказывать истории, ведь кино — не литература. Они должны быть заряжены жизнью, вдохновлены реальностью.

Игорь Сукманов. Это объясняет ваше настойчивое нежелание работать с профессиональными актерами. На этот раз вам довелось работать с представителя-

ми замкнутой религиозной общины, которая отвергает блага цивилизации и не спешит вступить в контакт с окружающим миром. Каким образом вам удалось не просто наладить с ними отношения, но сделать их героями своей *истории*?

Карлос Рейгадас. Прежде чем я решил снять фильм с участием меннонитов, мои знания о них ограничивались общими сведениями. Было известно, что они приверженцы одной из крайних ветвей протестантизма, что общины их расселены по всему миру (их можно встретить даже в России), что часть из них обосновалась в Мексике еще в 20-е годы прошлого века, что они привязаны к земле и ведут крайне обособленный образ жизни. В глазах местных жителей они больше походят на персонажей волшебных сказок, жителей параллельного мира, которых можно увидеть разве что из окон автомобиля. Благодаря своему нежеланию ассимилироваться с мексиканцами, меннонитам Чихуахуа удалось сохранить в неприкосновенности свой язык и уклад жизни. Когда я увидел их, то понял, что моя история, погруженная в контекст их жизни, только выиграет.

Убедить жителей общины меннонитов в необходимости сняться в моей картине не представило большого труда. Я довольно подробно изложил им идею фильма, чтобы дать понять — мои цели не вступают в противоречия с их убеждениями. Возможно, их подкупило то, что я планировал снять фильм на их родном языке, старонемецком диалекте plautdietsch. Сегодня это практически мертвый язык. Мексиканские меннониты оказываются едва ли не единственными его хранителями. Я понял это, когда связался с их канадской диаспорой, которая больше не пользуется этим языком. В связи с этим мне хотелось, чтобы «Тихий свет» оказался не просто драматическим фильмом, но также художественным документом меннонитов, свидетельством об их уникальной культуре.

Игорь Сукманов. А как община отнеслась к любовному конфликту, который лег в основу картины?

Карлос Рейгадас. В целом положительно и с пониманием. Недовольство высказали только старые члены общины. Их в принципе огорчило, что община с готовностью отозвалась на мое предложение сниматься. В конце концов нам все-таки удалось убедить самых скептичных в искренности наших намерений. В этом немалая заслуга исполнителя главной роли Корнелио В.Ферра, который родом из этих мест.

Да, в моем фильме есть любовный треугольник — классическая ситуация с раздвоенным сердцем. Но то, что подобный разлад происходит с человеком глубоко верующим, вовсе не означает, что его поступки обусловлены религиозными чувствами. Меня меньше всего интересовал религиозный аспект истории. Желание героя сохранить семью объясняется не тем, что для него институт брака священен, и не потому, что он воспитан в соответствии с суровыми законами общины. Им движет *любовь*.

Игорь Сукманов. Легко ли управлять непрофессионалами? У вас есть свой метод работы с актерами?

Карлос Рейгадас. Мне было важно, чтобы они знали свой текст наизусть. Остальное дело за камерой. Мы никогда не репетировали. Снимали все так, как оно есть. Практически с первого дубля. Мне не нужна игра. Важна только реальность. Мои герои Корнелио, Мария, Мириам естественны и харизматичны. Им не надо прибегать к лицедейству, чтобы вдохнуть жизнь в персонажей, которых я воображаю. Это под силу только непрофессиональным исполнителям.

Игорь Сукманов. У ваших персонажей очень необычные лица. Они прекрасны, хотя их черты не вписываются в привычные каноны красоты. Такие типажи редко встречаются в кино. В этом смысле вы первооткрыватель.

Карлос Рейгадас. Мне нравится снимать лица, которые отражают истинную сущность человека. Главное — естественность. В процессе съемок я не прибегаю ни к гриму, ни к искусственному свету, не экспериментирую с фильтрами. Мне нужно чистое фотографическое изображение, абсолютная передача физической реальности. Я не сочиняю красоту, я ее фиксирую. Но чтобы найти такие лица, мне требуется много времени. Это очень долгий процесс — поиск человека, в чертах, в движениях которого читается его душа.

Игорь Сукманов. Я знаю, что в поисках исполнителей главных ролей вы исколесили полмира.

Карлос Рейгадас. На самом деле «пришлые» в этом фильме только героини. Мириам Таусс, сыгравшую жену героя, я встретил в Канаде. Марию Панкрац[1] — в Германии. Они не актрисы и тоже связаны со средой меннонитов. Разве что жизнь их коммун разительно отличается от патриархальной жизни их мексиканских единоверцев.

Игорь Сукманов. Корнелио В.Ферр, сыгравший главного героя, упомянул, что во время съемок толком не знал, что это будет за фильм. Остался ли он доволен конечным результатом?

Карлос Рейгадас. Непосредственные участники съемок были в курсе истории, но только в самых общих чертах. Я не посвящал их в детали. Не хотел, чтобы они просчитывали поступки своих персонажей наперед, а следовательно, подыгрывали им.

Корнелио — один из немногих жителей общины, кто до встречи с нами проявлял интерес к кинематографу. В частности, смотрел фильмы, которые крутились на ТВ. Поскольку в домах меннонитов не установлены антенны, он отправлялся смотреть телевизор, находящийся в передвижном фургоне розничного торговца. Эти посещения он называет «походами в кино». Возможно, что благодаря этому интересу мы легко сумели найти с ним общий язык. Корнелио доверился нашей съемочной команде и помогал договариваться с другими членами общины.

Он остался доволен итогом работы. Его удовлетворил идейный посыл «Тихого света». Картина показалась ему вдвойне удивительной, поскольку прежде он никогда не видел таких длинных фильмов.

Игорь Сукманов. Фильм открывается пленительным шестиминутным эпизодом рождения дня, когда мерцающая звездами тьма плавно сменяется рассветом и завершается не менее энигматичным погружением в ночь. Уже один этот фрагмент подобен приобщению зрителя к таинству чуда, почти невозможному в современном кино. Как вы снимали эту сцену?

Карлос Рейгадас. Мы запечатлели фрагменты утра на его разных стадиях, а потом соединили отснятый материал. Ни во время съемок, ни во время монтажа я не прибегал к технической обработке кадров, цифровой ретуши и корректировке. Все, что зритель видит на экране, явлено самой природой, здесь нет ничьего вмешательства. Сложность моей задачи состояла лишь в том, чтобы, не нарушая целостности, представить явления восхода и заката солнца в сжатом виде. Чтобы зафиксировать необходимые нам краски мира, потребовалось немалое число съемочных дней. Мы переснимали эти сцены множество раз, добиваясь все более совершенных световых оттенков. Нам мешали дождь и пасмурное небо. Приходилось целыми неделями терпеливо выжидать, когда оттенки света на заре и прозрачный свет вечерних сумерек предстанут в первозданных цветах.

Игорь Сукманов. Критики в Канне уже сравнили «Тихий свет» с шедевром Карла Теодора Дрейера «Слово», но вы отказались признать себя его приемником. Почему?

Карлос Рейгадас. Я не отрицаю, что Дрейер оказал на меня влияние. «Слово» — один из самых любимых мной фильмов. Я восхищаюсь его глубиной и чистотой. Однако я иначе воспринимаю мир, я не настолько религиозен. Поэтому в отличие от героев Дрейера моими героями движет не вера, а чувства — любовь и сострадание. Чудо воскрешения для меня прежде всего не знак божественного присутствия, а акт самоотречения во имя любви.

Игорь Сукманов. Вы верите в реальную возможность чуда?

Карлос Рейгадас. В буквальном смысле — нет. Зато я верю в реальность, поскольку она и есть чудо.

Канн, 2007, май

---

[1] Она родом из Казахстана. — *Прим. И.С.*

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Нет смерти для меня

«Доказательство смерти»
(Death Proof)
Автор сценария, режиссер, оператор **Квентин Тарантино**
Художник **Стив Джойнер**
В ролях: **Курт Рассел, Моника Стэггс, Трейси Томс, Зои Белл, Розарио Доусон, Ванесса Ферлито, Марси Хэрриел, Шенно Хэзлетт, Стейси Фергюссон, Сидни Тамила Пуатье и другие**
Dimension Films, A Band Apart, Rodriguez International Pictures, Troublemaker Studios
США
2007

Чтобы разогнать тоску, группа ничем не занятых девушек в расцвете лет, поразительно одинаково похожих, несмотря на серьезную разницу в цвете кожи и волос, на больших резиновых кукол, разъезжает по слабо пересеченной цивилизацией местности вокруг города Остин, штат Техас. Покрытый шрамами отставной каскадер-маньяк (Курт Рассел), который развлекается тем, что проверяет загулявших девиц на прочность к смерти своей профессионально подготовленной машиной, оказывается с ними в одном баре-рыгаловке. После некоторых колебаний блондинка, сидящая у стойки бара, решается уехать вместе с ним, хотя тачка у дядьки выглядит отвратно, да и пассажирского сиденья нет. Небольшой аттракцион «Эх, прокачу!» заканчивается лобовым столкновением смертельного рыдвана с автомобилем блондинкиных подружек, нарядным американистым взрывом и любовно снятым кадром с оторванной ногой в целом безупречной формы. Между тем сам каскадер отделался легким испугом и ушибами. Спустя некоторое время другие ничем не занятые девушки едут по той же дороге навстречу судьбе. Одна из них (Зои Белл) мечтает купить «совершенно чумовой» белый Dodge Challenger 70-го года выпуска, точь-в-точь как в фильме «Ускользающая мишень». Оставив одну из подружек в заложницах, чтобы развлекла продавца, трое других устраивают тест-драйв даже не машине, а самим себе. Та самая, что мечтала об этом раритете, привязывает себя к капоту, пока другая жмет на газ. И тут-то к ним присоединяется наш веселый каскадер. Однако он не знает, что наконец его коса нашла на камень. Мало того что он получил пулю в руку, так девушки, встрепенувшись после трепки, бросаются вдогонку за обид-

чиком, чтобы показать этому паршивцу, чьи в лесу шишки. Мы расстаемся с героями в самый разгар проверки шутника на прочность к смерти.

Конечно, «Доказательство смерти» отнюдь не лучшая русская версия названия. Речь идет о конструкции вроде waterproof или bulletproof. Deathproof — «смертенепроницаемый», «защищенный от смерти». Так называется каскадерский автомобиль, доведенный до требуемого уровня безопасности. И что касается «мусорных» жанров, в которые всю жизнь играет Тарантино, то хотим мы этого или не хотим, морщим нос, презирая дурной вкус и топорный сюжет, или благодарно ржем, отбросив интеллигентские комплексы, но они, эти жанры, непотопляемы и абсолютно deathproof. Возможно, потому что так давно забавляются не с чем-нибудь, а с самой смертью, что она их не трогает. Фильм Тарантино — это вторая часть разбитого напополам и потерявшего в пути кое-какие детальки совместного проекта Тарантино и Роберта Родригеса «Грайндхаус». Проект этот в замысле, да и в реализации так хорош, что, на мой взгляд, его хоть на биеннале в Венеции выставляй. Или даже лучше на «Документе» в Касселе. Изначально задумано, что зритель по цене одного сеанса получает сразу два фильма — хоррор про нашествие людоедов-зомби (Родригес) и слэшер про маньяка с большой дороги (Тарантино) плюс пять роликов несуществующих фильмов, которые были сняты Родригесом («Мачете»), Илаем Ротом («День благодарения»), Эдгаром Райтом («Не надо») и Робом Зомби («Женщины-вервольфы из СС»). Но в Америке сеанс протяженностью больше трех часов не вызвал энтузиазма зрителей — некоторые просто тупо уходили после окончания первого фильма, не дождавшись второго. Да и газетчики его раскритиковали. Но каннские отборщики, взяв в конкурс только часть, снятую прошлогодним председателем жюри Тарантино, спутали карты, оставив в недоумении записную фестивальную публику и при этом дав продюсерам повод представить второй раз то же самое — с перламутровыми пуговицами.

Проект разрезали, якобы отделив мух от котлет, а в нашем прокате окончательно все запуталось — первую часть, снятую Родригесом, показали позже второй, снятой Тарантино. Так, совместными усилиями была уничтожена одна из самых ярких художественных концепций в современном кино. Каннский фестиваль получил в программу нечто, принятое за простодушное, убогое по сюжету и картинке B-movie, которому автор даже не постарался придать какой-никакой занимательности. Родригес со своей «Планетой страха» вообще остался в полных дураках, поскольку его никуда не позвали и в целом не заметили.

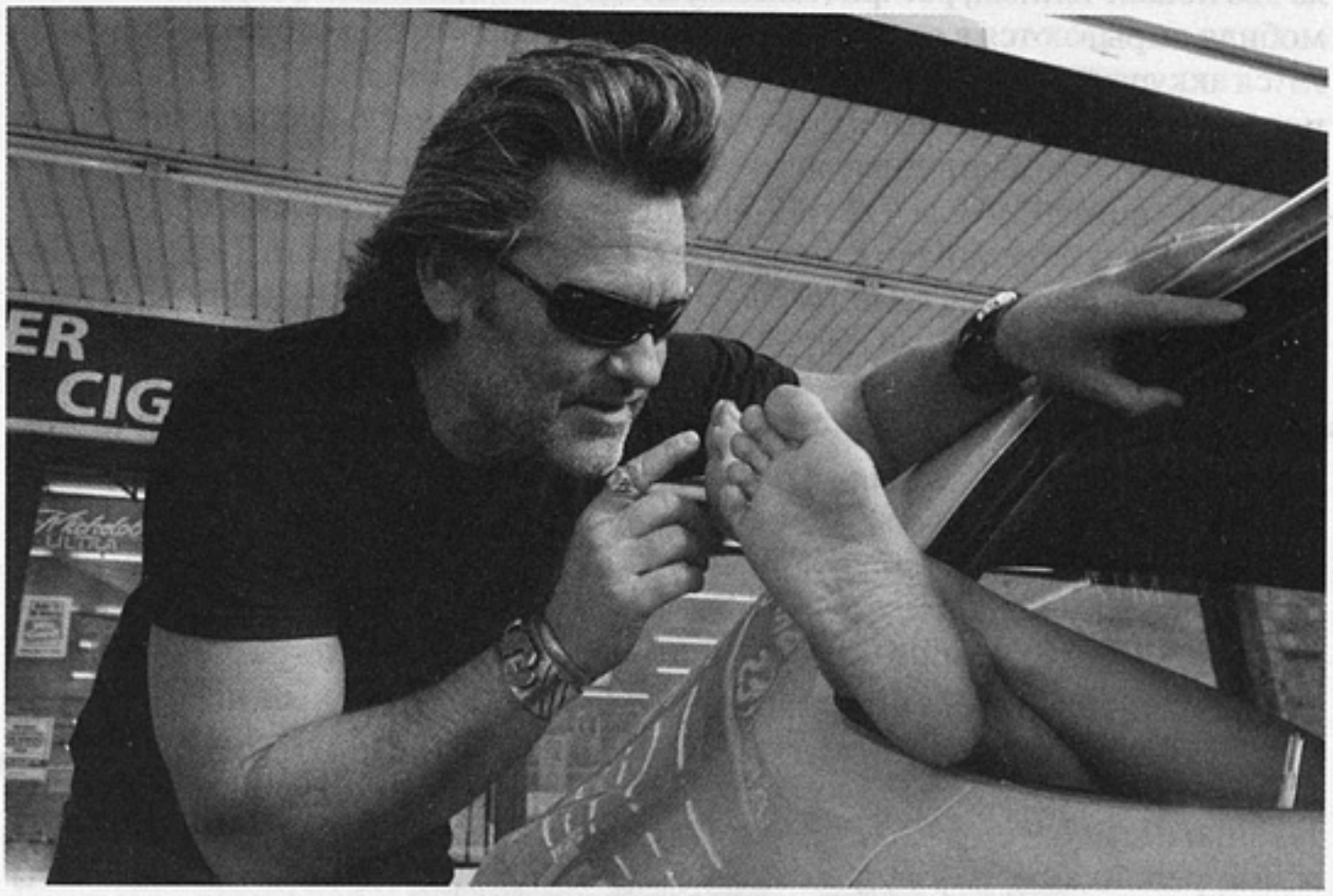
По фабуле его фильм — типовой хоррор про зомби. На секретной базе происходит утечка, военные превращаются в упырей, а жители соседнего городка — в их закуску. Центром сопротивления становится как раз закусочная, где собираются лидеры резистанса: стриптизерша (Роуз Макгоуэн), у которой уже отгрызли ногу, шериф, десперадо, шашлычник, две не прекрасные няни и врачиха со шприцами за резинкой чулка. Все их действия гомерически смешны, как в комедиях братьев Маркс, стриптизерша, которой любовник-десперадо приделал автомат вместо ноги, тянет за собой внушительную цепочку символов, Брюс Уиллис фразой «я убил бен Ладена» убивает наповал, а с героями к финалу происходит волшебная трансформация — они начинают летать, как комиксовые персонажи. И вот эту абсурдистскую фантазию сочли малоинтересным и клишированным зрелищем. И общий приговор таков: братки по разуму запихнули в один флакон один скучный и один смешной фильмы в немодной манере. А мне вот почему-то кажется, что в современном кино такой концептуальной смелости и способности рискнуть репутацией ради концепта сегодня нет даже у Ларса фон Триера, хоть он и тертый калач.

Так и вижу скептически поджатые губы наших ведущих арт-критиков. Хорошо. Тогда сравним этот концепт с художественными идеями, которые представляет, к примеру, «Документа». В прошлый раз немка Мария Айхорн решила зарегистрировать не то ООО, не то ЗАО и выставила в Касселе документы, заполненные в процессе регистрации, плюс вложенный капитал —

пачку банкнот. Ура. Кубинка Таня Бругьера устроила некий туннель, в котором идущих во тьме посетителей точечно «обстреливали» десятками прожекторов и слышался лязг затворов. Здорово. Китаец Вай Вэй привозил в Кассель 1000 антикварных китайских стульев, на которых свободно могли сидеть все желающие: что-то посетители сломали, что-то покоцали, но китайский дух устоял в битве с европейской пятой точкой. Отлично. Вся эта деятельность, возможно, гроша бы ломаного не стоила, если бы не репутация мероприятия и куратора, чистота оформления и укутывающая артпространство словесная вата вроде «поисков новых типов коммуницирования», «психосоматической провокации» и «миграции форм». Вот читаю о «Документе» этого года, куда наконец прорвались и наши художники. Особенно интересной считают работу Анатолия Осмоловского «Хлеба», которая висит на голубом фоне стены, а перед ней на полу поставлено чучело жирафа. Основа композиции — вырезанные из дерева, сильно увеличенные в масштабе муляжи кусков хлеба. Меня уверяют, что это современный алтарь, который имеет сакральный смыл благодаря узорам на срезах. Чучело жирафа тоже имеет свою подоплеку: он жил в палестинском зоопарке на Западном берегу Иордана, пока во время артобстрела не погиб. Художник Питер Фридль выкупил его чучело у таксидермиста, поскольку такова его художественная стратегия — делать из вещей памятники. А между хлебами и жирафом тоже оказалось общее — пятна на шкуре и узор на срезе. Я не буду с этим спорить — я верю на слово. Потому что концепции, трактовки, идеи в наше прекрасное время могут быть какие угодно. Но не надо забывать, что если господин Журден еще говорил прозой, то уж мы-то точно говорим исключительно цитатами из прозы господина Журдена. Поэтому, забыв неудачный термин «постмодернизм», невозможно забыть, что любое творчество сегодня пользуется вторсырьем, причем не первого сорта, поскольку первый сорт уже не раз переработан в прошлые века.

Проект «Грайндхаус» как игра смыслами и цитатами ничем не хуже дерьянного хлеба. А на мой взгляд, и куда лучше — визуально, эмоционально и ментально. Хотя «грайндхаус» — слово, мало что говорящее не только нам, но даже большинству англоязычных зрителей планеты. Его время ушло, поэтому о нем надо справляться в энциклопедии. Она же сообщает, что так назывались не столько древние мультиплексы, где на сдвоенных (а по ночам и на строенных и даже счетверенных) сеансах беспрерывно крутили программы из фильмов дурного вкуса и второго сорта, сколько сам тип этого дешевого, незатейливого, сделанного поточным методом кино, эксплуатирующего (exploitation movie) — тягу массового зрителя к насилию, сексу и сюжетно-жанровым клише на экране — в противовес артхаусу. Тарантино с Родригесом рискнули восстановить атмосферу таких американских кинотеатров, которые в 70-х годах прошлого века перемалывали подросткам мозги в мелкую крошку, обрушивая на них смесь из живых мертвецов, инопланетян-захватчиков, маньяков с бензопилой, блондинок с нереальной грудью и мутантов-оборотней из далекого будущего. Если пытаться перевести это на наши реалии, то, пожалуй, ближе всего по духу будут дачные кинотеатры нашего детства. Там, вдали от недреманного ока советской цензуры, все лето крутили для детей и их родителей похождения Фантомаса и Анжелики, маркизы ангелов, блондина в одном ботинке и заводных сестричек Зиты и Гиты, плюс запиленные донельзя копии «Золота Маккены», «Черного тюльпана», «Есении», «Генералов песчаных карьеров», перемежающихся «Бриллиантовой рукой», «Достоянием республики», «Вием» с кавказской пленницей Натальей Варлей в гробу, «Кавказской пленницей» и до кучи — гэдээровскими индейцами во главе с Гойко Митичем и политико-коррупционными детективами Дамиано Дамиани. У меня, к сожалению, было только одно такое лето, и венцом его стало совсем уж экзотическое теперь «Белое платье» производства большого друга Советского Союза АРЕ. Было это кинцо, конечно, чистейшей «мылодрамой». Но я его запомнила как фильм ужасов: некая ядреная толстуха в густом макияже ловко прикидывалась несчастной красоткой с золотым сердцем, она все вре-

мя находила себе весьма завидных женихов, долго шила белое платье для свадьбы, потом ждала под пальмой суженых из командировки, а они с завидной регулярностью погибали при трагических обстоятельствах. На финальных кадрах самолет с очередной жертвой этой ведьмы заходил на посадку, а непотопляемая девица уже оплакивала, некрасиво заламывая руки, вместе со всей женской частью зрительного зала последнего, самого симпатичного жениха. Если не ошибаюсь, этот фильм справедливо стоит на каком-то почетном месте в списке прокатных хитов советского периода. И, по-моему, его вполне можно выставить на «Документе» в описанной выше обстановке.



«Доказательство смерти»

Сдвоенных сеансов у нас, конечно, не было, но фильмы шли один за другим с пятиминутным перерывом, во время которого никто из зала не уходил, потому что места можно было не досчитаться. Качество кинопоказа, судя по всему, было примерно одинаковым с тем, которое помнит Тарантино. Запиленные копии иногда скакали по сюжету без тормозов, минуя важные сцены, вырезанные на память киномехаником. Пленка иной раз обрывалась или кипела, а по экрану пучились пузыри и ползали царапины, в особо популярных и заезженных местах превращавшиеся в настоящий дождь. Звук из моноколонок вырывался с хрипами, в мутном свете проектора мошки устраивали битву с пылью. Кто-нибудь непременно дотягивался, чтобы сделать пальцами козу, и эта коза на экране под глупый гогот сочувствующих бодала задумавшегося героя в лоб. И частенько из середины битком забитого ряда кто-то шел по головам и ногам, чтобы вернуться с облегченным мочевым пузырем и громким вопросом: «Ну что там?» Разница, пожалуй, только в том, что у нас все лузгали семечки, а у них хрустели попкорном. Ни тут, ни там не показывали шедевры, но на этом компосте выросло немало жителей нашей планеты, которые если даже не стали режиссерами, кинокритиками, писателями, художниками или продюсерами, то остались вменяемыми людьми. Мне кажется, что «дрянное» кино, если тебе не портят от него удовольствие и не дают понять, какой ты идиот, раз его смотришь, становится своеобразной прививкой против повального психосоматического бешенства, порожденного недостижимостью и неприменимостью в реальной жизни идеалов и норм, которые оценивают душу и тело по отдельности и не в пользу последнего, а значит — и не в пользу первого.

Похоже, проект «Грайндхаус», как и отдельные его части, провалился в прокате именно потому, что людям испортили удовольствие. Зрители еще не успели что-то почувствовать и определить для себя, а им уже сказали, что тут

ничего нового, что царапки на пленке сделаны на компьютере, что вся ретроатмосфера убивается мобильными телефонами и прочими анахронизмами, что Родригес не умеет рассказывать — он маляр, размазывающий персонажей по холсту, чтобы создать живописные пятна, а у Тарантино картинка такая дурная, что вы сами такое кино можете снимать. Не знаю, кто это может снять ту дивную сцену, где Курт Рассел, еще не проявивший себя маньяком, в расфокусе мерзко жрет чипсы с какой-то мексиканской огнедышащей подливой, а двое не имеющих отношения к сюжету парня треплются ни о чем. В рамках артпроекта она могла бы длиться не три минуты, а тридцать три. Или — когда два покалеченных, расхристанных, неэкономно длинных ретрушных автомобиля вырываются в гонке один за другим на хайвей, по которому чинно катятся аккуратненькие современные железные коробенки. Это у чувствительного человека должно выбивать слезу. Ведь так же чинно и аккуратно новые технологии отнимают у нас возможность прожить со старой вещью долгую жизнь. К примеру, была у меня коллекция нашего постсоветского грайндхауса, вот лежат остатки: пиратское видео начала 90-х — наклейка «Крутые боевики. «Умри тяжело» (*это Die Hard они так переводили*). Ван Дамм. «Тяжелая Мишень» (*любили они слово «тяжелый»*), а плюс к означенному еще бонус с клипом Мадонны Cherish и даже кусок какого-то ранее записанного на кассете 240+15 гонконгского боевика с явно упоительным сюжетом. Вставляю эту прелесть в видеомагнитофон, и мой цифровой телевизор начинает полыхать страшными красно-зелеными полосами, за которыми из Ван Дамма действительно мишень никакая.

Поскольку Родригеса не взяли в Канн, то о нем стоило бы писать отдельно. Тем более что они с Тарантино отнеслись к задаче по-разному. Тарантино, как всегда, сделал стилизацию с жирным авторским клеймом, а Родригес честно воспроизвел жанр, спрятав себя как автора как можно дальше от профанов. Но их фильмы все-таки часть целого: они связаны множеством деталей, одними и теми же актерами, местом действия, проходными персонажами, репликами, из которых можно точно понять, что события «Планеты страха», произошли незадолго до событий «Доказательства смерти». Работа по отделке проекта в единое целое сделана не халтурно, тщательно и на совесть. Ошибка не в реализации проекта, а в том, насколько сильно эти ребята переоценивают свою целевую аудиторию. Представить ее можно, исходя из сетевых откликов на фильм. Всем известно, что Тарантино собирает пленочные копии тех справедливо забытых трэш-фильмов, к которым испытывает личные теплые чувства. И запальчивые web-обозреватели, мнения которых коллекционирую я, уверены, что именно такое кино Тарантино искренне считает эталоном совершенства. Ну что сказать о людях, сохраняющих наивность пятиклассника и предпочитающих всем другим определениям слово «безбашенный»? Они составляют бóльшую часть киноаудитории, поэтому Тарантино и рассчитывает на них. Однако не быть при этом автором и художником, мыслящим концептуально, он не может. А для этого аудиторию, наверное, надо искать даже не в Канне, а в Касселе, что очень грустно сознавать. Это настоящее доказательство смерти кинозрителей, включая профессиональных. Они не способны почувствовать себя частью оригинальной концепции, войти в рамки художественного проекта полновластным участником и доиграть этот хэппенинг до конца.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

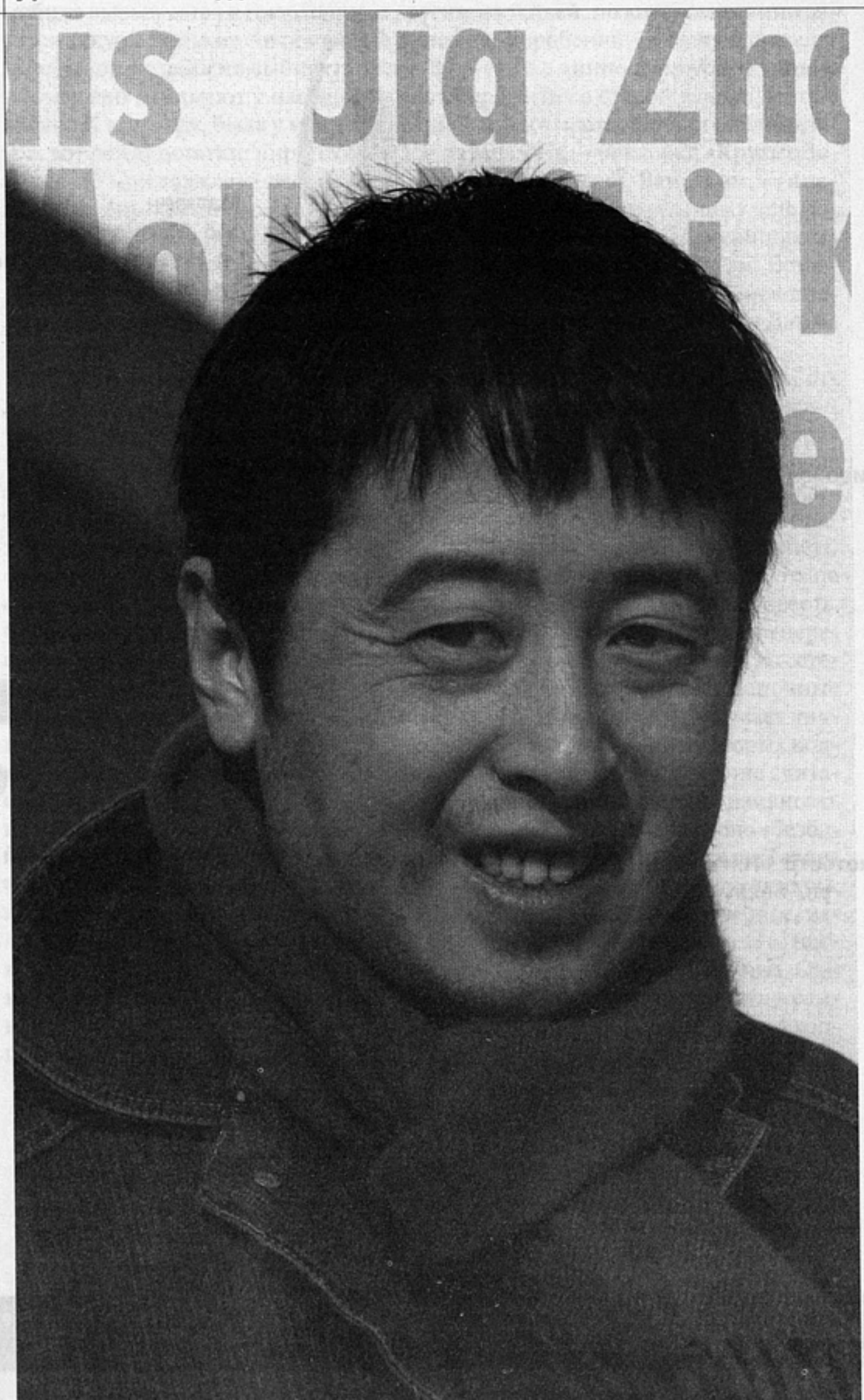
Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Торговый дом книги
«Москва», Тверская ул., 8
тел. 229 64 83

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Цзя Чжанкэ

ИННА КУШНАРЕВА

Цзя Чжанкэ: на сцене повседневности

Итоги 63-го Венецианского кинофестиваля могли стать неожиданностью только для тех, кто слабо знаком с современной кинематографической конъюнктурой. Награжденный «Золотым львом» за фильм «Натюрморт» тридцатишестилетний китайский режиссер Цзя Чжанкэ уже давно получил признание на Западе, где ни одна из его пяти полнометражных картин не осталась незамеченной. Бросается в глаза, насколько часто в разговорах о его кинематографе задействуют всю традицию авторского кино и как охотно он сам ссылается на Одзу и Хоу Сяосяня, на Антониони и Годара, на Феллини, Брессона и Де Сику.

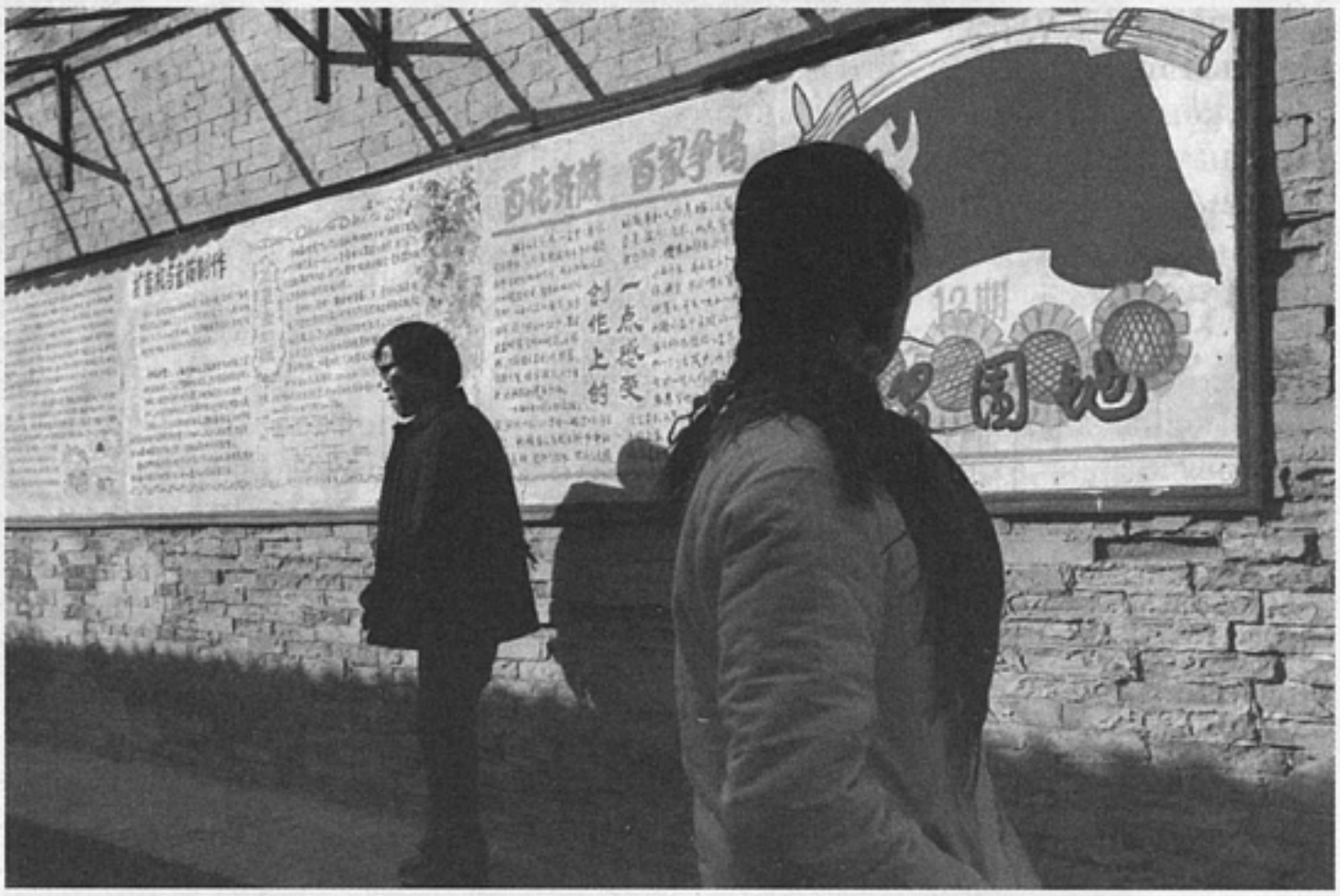
Формально Цзя Чжанкэ принадлежит к так называемому «шестому поколению» китайских режиссеров — наравне с Чжан Юанем, Цзян Вэнем, Лоу Е, Ван Сяошуай. «Шестое поколение» принято определять как реалистов, занятых остросоциальной проблематикой. В целом это очень разные фигуры, и их объединение в единое движение в большой степени является данью принятой систематизации китайского кино по поколениям. Нельзя сказать, что в Китае Цзя был запрещенным режиссером. Скорее, он просто ни у кого не спрашивал разрешения на то, чтобы снимать. Его первая полнометражная картина называлась «Карманник»: отождествление себя с мелким воришкой было чем-то вроде саморефлексии, встроенной в фильм. «Платформа» и «Неизвестные удовольствия» были сняты самопально, никогда не выходили в китайский прокат и были доступны соотечественникам только на пиратских DVD. Начиная с фильма «Мир», Цзя Чжанкэ снимает официально, у него нет особых проблем с цензурой, несмотря на то, что его ленты не потеряли социальную остроту. В то же время они не могут быть сведены только к социальной критике.

Платформа

«Платформа» повествует о судьбе провинциального танцевально-музыкального ансамбля на протяжении знаменательного десятилетия с 1979 по 1990 год, времени реформ Дэн Сяопиня. По ходу дела из «культурной группы», занимающейся коммунистической агитацией, коллектив превращается в ВИА, потом в рок-группу и кордебалет. Китай открывается Западу, происходят модернизация, приватизация. Но между героями фильма и этой исторической реальностью — непроницаемая среда, пропускающая только редкие фрагменты, отголоски, по которым невозможно получить представление о целом. По объему и по замаху «Платформа» — эпическое произведение, но это эллептический эпос.

В нем нет драматического столкновения культур, есть мелкие повседневные события. Первые клеши на общем фоне ватных штанов и телогреек. Пер-

вая химическая завивка, сделанная в атмосфере секретности, словно речь идет о подпольном аборте: так подозрительно выглядит парикмахерский кабинет, впрочем, аборт воспоследует. Выщипывание бровей и первые девичьи затяжки сигаретой. Первый кассетный магнитофон и домашняя дискотека под распеваемые по-китайски песни «Бони М». Электрификация городка. Лингафонный английский как звуковое оформление для объяснения в любви. Соседи везут по узкому проходу между халупами стиральную машину... Характерный прием Цзя Чжанкэ — неуловимость переходов между отдельными эпохами, когда кажется, что время стоит на месте, но вдруг появляется одна мелкая деталь — и происходит осознание, что время радикально изменилось, произошли катаклизмы, оставшиеся за кадром. История с большой буквы проходит мимо героев, глобальные события мелькают на периферии зрения. Персонажи только пожимают плечами и стоически делают вид, что им не очень-то и хотелось что-либо понимать. Эмблематическая фигура, альтер эго режиссера — актер Ван Хунвэй, сыгравший главные роли в «Карманнике» и «Платформе» и появляющийся в эпизодах в «Неизвестных удовольствиях» и «Натюрморте». Невысокий человек с очень круп-



«Платформа»

ной головой, в больших круглых очках, он стоит, прислонившись к стене и засунув руки в карманы, бездельничает, скептически наблюдая за происходящим.

Поскольку большая История максимально удалена от мира героев, в фильмах Цзя Чжанкэ невозможны ни величественные фигуры Закона, ни эстетизированные ритуалы Власти, которыми так знаменито большое китайское кино. Власть в «Платформе» — это измотанная работой, вечно раздраженная мать одного из героев. Или мастер, заставляющий молодежь приседать в клешах, доказывая, что не рабочая это одежда. Все вместе не выходит за пределы бытового недовольства.

«Платформа» начинается с представления на сцене сельского клуба музыкально-литературной композиции под названием «Поезд на Шаошань». Шаошань — место, где родился председатель Мао. Один из участников ансамбля обеспечивает простенький музыкальный аккомпанемент, чтица комментирует происходящее, остальные участники, передвигаясь вместе с табуретками, изображают поезд. Фрагмент и без того не слишком увлекательного зрелища еще и снят издалека, откуда-то сбоку. Закрадывается сомнение, а умеет ли вообще оператор камеру держать. Нужно преодолеть предубеждение и досмотреть почти трехчасовой фильм до конца,

чтобы понять, что за внешней неумелостью стоят стратегии критики кинообраза.

Несмотря на то что формально «Платформа» — фильм о шоу-бизнесе, в его мире почти невозможна эйфория. Все представления сняты из зрительного зала или из-за кулис. Номера резко обрезаются. Ни одного фронтального плана, включавшего бы в себя всех артистов. Ни нарезки крупных планов, которая вовлекала бы в происходящее. Зрители концертов — такая же неангажированная, анонимная масса.

Реакция публики одинаково бесстрастна независимо от трансформации репертуара — будь то маоистское моралите, go-go dance, исполняемый перед мелким начальством, или танец на платформе грузовика на обочине шоссе под музыку Brother Louis, заглушаемую шумом проходящих машин. Подобными процедурами Цзя последовательно блокирует зрелищность, не позволяя спектаклю даже на время заполнить собой весь мир, отрезая пути к эскапизму и, очевидно, вытесняя свою явную страсть к музыкальному жанру. В «Платформе» есть только один короткий эпизод с мгновенным вторжением коллективной галлюцинации в реальность, когда девушка из ансамбля не-

«Платформа»

ожиданно грамотно и точно исполняет фламенко. Но сценка быстро обрывается, оставаясь случайной аномалией в структуре фильма. «Платформа», правда, существует в двух версиях — 155 и 199 минут, в укороченном варианте выпала финальная сцена тотального «балалайка-шоу» с участием «шоу-герлз», рэперов, брейкдансеров и всех-всех-всех в духе фильма «Волга-Волга». Но и этот финал, окрашенный горькой иронией, не приносил катарсического облегчения.

В этой связи вспоминается творчество ближайшего географического соседа Цзя Чжанкэ — Цай Минляня. У Цая галлюцинаторная эйфория зрелищности время от времени наводняет депрессивную и анонимную повседневность. Речь о роскошных музыкальных номерах, перебивающих течение повествования. Последствия этой эйфории разнятся. в «Дыре» театрализованная стихия образовывала некое утопическое альтернативное пространство. В «Капризном облаке» она превратились в бездушную стилизацию и выхолощенный аттракцион. Из картины «Я не хочу спать один» шоу исчезло совсем, осталась только музыка, льющаяся из репродукторов, магнитофонов и телевизоров, транслируя эмоции и переживания аутичных, практически лишенных речи персонажей. Эти аффекты, выделенные в отдельную — виртуальную — зону, подобны нейтральным и нейтрализующим фигурам остра-

нения Цзя Чжанкэ, которые не компенсируют, а, скорее, усугубляют отчужденность героев.

Стилистически кинематограф Цзя — полная противоположность пышности и декоративности большого стиля, воплощаемого, например, Чжаном Имоу, которого Цзя рассматривает как своего главного оппонента. Хотя у Цзя есть собственная монументальность и театральность. Действие «Платформы» происходит в его родном городе — Фэньян. Первая часть фильма вращается вокруг места, окруженного крепостной стеной с зубцами, дома расположены внутри стены, к ним ведут выдолбленные в камне лестницы, герои бродят по периметру ограждения. Это не случайное, а четко организованное пространство. Внутри, в подчеркнуто приземленной реальности у Цзя есть то, что можно обозначить термином *сцена*. Не только и не столько та сцена, на которой выступают участники ансамбля. И не тотальное зрелище тоталитарных укладов из последних фильмов Чжана Имоу. Сама повседневность выстраивается в зрелище, хотя нужно хорошенько присмотреться, чтобы это заметить. Камера чуть дольше положенного фиксирует крепостные стены и ниши как декорации, ожидая, что в них что-то произойдет. Герои естественно входят в кадр и так же выходят из него, но от их действий остается ощущение рассчитанных жестов и поз. Объяснения персонажей друг с другом снимаются настойчиво статичной камерой, без монтажа.

«Мир»

Важная для Цзя Чжанкэ дихотомия — замкнутость/открытость. Его Китай — закрытое и затерянное пространство. Персонажи «Платформы» неуверенно локализуют себя внутри географии: «А на Востоке что?» — «Внутренняя Монголия». — «А еще восточнее?» — «Внешняя Монголия». — «А дальше что? Море?» Политическая либерализация проявляется прежде всего в том, что наконец-то размыкается пространство «города-крепости» и ансамбль, погрузившись в кузов полуторки, отправляется в гастрольный тур. Камера отрывает взгляд от крепостной стены, отъезжает, открывая неожиданно просторную панораму городка. Появляется ощущение физического облегчения, свободного дыхания. Но гастроли приводят героев всего лишь в похожий, даже еще более убогий шахтерский район. Здесь, кстати, впервые появляется еще один сквозной персонаж, который будет кочевать по фильмам Цзя, добравшись до «Натюрморта». Хань Саньмин, маленький человек в белой майке, завербовывается на шахту, подписывая контракт, первый пункт которого гласит, что «жизнь и смерть в руках божьих, и администрация шахты никакой ответственности за них не несет».

Путешествие, даже простое перемещение, с которыми у Цзя Чжанкэ так часто связывается чувство раскрепощения и экстаза, очень скоро утыкаются в косную реальность. На обратном пути с гастролей ломается грузовик. Где-то слышен перестук колес поезда. Вся группа в эйфории, кричит и бурно жестикулирует, устремляется к нему по железнодорожным путям под песню со словами: «Вот платформа, на которой я стою и жду поезда, идут годы, а я все стою на той же платформе...» Возможно, это и есть пресловутый поезд на Шаошань из первой сцены фильма, который один из участников, загримированный под дряхлого старика, лукаво обвинял в излишней медлительности. Теперь поезд проносится по эстакаде, прорезающей долину, а герои только смотрят ему вслед. Символический поезд Истории или безнадежно запаздывает, или уже унесся далеко вперед, а герои так и не заметили тот момент, когда можно было в него вскочить.

Мир

«Мир» маркирует творческую зрелость режиссера, закрепляет его международное признание и образует своеобразный диптих вместе с его последней картиной «Натюрморт».

«Мир»

Фильм рассказывает о мигрантах с севера Китая, приехавших завоевывать Пекин. Главные герои Тайшен и Тао служат в тематическом парке «Мир». Тайшен — охранник. Тао — универсальная шоу-герл, работающая танцовщицей, манекенщицей, занимающаяся эскортом. Она встречается с Тайшеном, но, в общем-то, его не любит. Он — любит, но у него параллельный роман с замужней дамой-модельером, держащей ателье по производству контрафактной одежды. Повествование развивается ни шатко ни валко, обрастая историями второстепенных персонажей. Женщина-модельер получает визу и уезжает к мужу, тайно перебравшемуся в Париж. Тао сама предлагает Тайшену на ней жениться, но, случайно прочтя прощальное sms-сообщение от его бывшей любовницы, сбегает. Тайшен находит ее в пустой квартире их общих друзей. В доме происходит утечка газа. Из него выносят два тела — мужчины и женщины. Темный экран, голоса: «Мы умерли?» — «Нет, это только начало». Почти что двойное самоубийство влюбленных, непривычно романтический для Цзя Чжанкэ финал. Вспоминаются «Куклы» Такэси Китано. Не случайно. «Мир» и «Куклы», равно как и многие другие фильмы Китано, продюсировала одна компания. Оммаж? Может быть. С другой стороны, ничто не указывает на то, что

найденные в квартире тела принадлежат главным героям. Допускается возможность, что это совсем другие мужчина и женщина, даже другая квартира.

Незатейливые сюжетные истории оттеняются полновесным фоном, на котором они происходят. Отношения фона и фигур перевернуты так же, как перепутаны масштабы. Парк отдыха «Мир» — специфический китайский Диснейленд, работающий под девизом «Увидеть все, не покидая Пекин». Обещали весь мир, пожалуйста: Тадж-Махал, Эйфелева башня, Биг-Бен, Пизанская башня, площадь Сан-Марко, Триумфальная арка, Манхэттен с башнями-близнецами, собор Василия Блаженного. Но все в миниатюре, в масштабе одной трети от настоящих размеров. Все монументы изящно расставлены среди обильной садово-парковой растительности, по берегам водоемов, отражаемые в их зеркальной глади. Над необъятным простором парка, поделенного на зоны, названные именами континентов, парит монорельсовая дорога. Тут находится место для любых зрелищ — дефиле, чайных церемоний, имитаций Мулен-Ружа, новогоднего телешоу для мифического миллиарда китайцев, коллективных занятий физкультурой и школьных экскурсий.

Парк «Мир» — возвышенный симулякр, подделка без оригинала. Для невыездных героев он в буквальном смысле является миром, они не видели и никогда не увидят подлинники зданий. Но эта подделка совершенно лишена вульгарности китайского ширпотреба и контрафакта, производящегося на территории парка. Игра с масштабом задает не пародийную, но по-своему серьезную и меланхоличную интонацию. Сразу и глобализация, и ее меланхолия. Что-то трогательно щемящее есть в миниатюрной Эйфелевой башне на берегу пруда. Подсвеченная Триумфальная арка под искусственным снегопадом красиво вписывается в дверной проем, из которого на нее задумчиво смотрит Тао в пышном свадебном платье, ожидая выхода на подиум. В другой сцене она под проливным дождем перебегает пустую площадь Сан-Марко, прячась в нише среди колонн, объем которых равен толщине ее руки. Это странный мир невозможных ракурсов и перспектив. Знаменитые артефакты перекодированы из вертикального масштаба большой культуры в горизонтальный и, кажется, более подручный, более приближенный к человеку. Любопытно, что масштаб этот уже знаком по городу-крепости из «Платформы». Возможно, подобная (дис)пропорция — своего рода естественная рамка восприятия, свойственная китайцам.

Тематический парк — не единственное пространство гиперсовременности в фильме. Кроме него, есть стройка, на которой работает один из знакомых Тайшена. Между строительной площадкой и парком не возникает резкого контраста. незавершенное бетонное перекрытие с выходящими из него симметричными пучками арматуры, залитое закатным светом, наделено своей собственной красотой.

Большинство персонажей фильма — обслуживающий персонал парка, почти постоянно живущий в этом странном месте, за пределами которого только убогие номера в привокзальной гостинице и крошечные квартирки. Их притягивает этот утопически изолированный мир, в котором увольнение проворовавшегося охранника напоминает изгнание из рая. Но вместе с тем люди существуют отдельно от среды — ее телеология остается для них загадкой. Нечто подобное должны испытывать подсобные рабочие, монтирующие инсталляцию на какой-нибудь биеннале современного искусства. В равной степени отчужденными оказываются и охранники, и уборщица, и сами шоу-герлз, которые, казалось бы, должны быть гораздо больше вовлечены в происходящее. В личности главной героини, Тао, подчеркнут момент равнодушного протеизма, позволяющий ей представлять женщин любой национальности и расы — китаянок, японок, европеек, африканок. «Они все мне подходят», — отвечает Тао менеджеру труппы, распределяющему роли.

В «Мире» есть еще один антиреалистический трюк. Когда героям приходят sms-сообщения, они превращаются в мультяшных персонажей на дисплее мобильного телефона, вырастающего до размеров большого экрана, а сам

фильм переключается во флэш-анимацию. Это продолжение игры с масштабами: копии достопримечательностей в одну треть от оригинального размера и гигантские sms-сообщения. В то же время Цзя Чжанкэ как будто пытается наполнить зону отчуждения аффектами, анимировать ее, как рисуют картинки, чтобы развеселить ребенка. Милиционер, как доблестный рыцарь, мчится к своей возлюбленной на белом коне. Стюардесса парит в воздухе, отделившись от самолета. Сердечки летают стайками. Играет музыка. Мобильные телефоны — единственная вещь из окружающей «гиперсовременности», которую удалось приспособить для себя маленьким людям. Однако в самом разрыве между переживанием и действием уже заключена драма. Происходит механическая выработка виртуальных эмоций, не привязанных к реальным ситуациям. Дежурные веселенькие эсэмэски продолжают приходить к Тайшену и в момент реальной трагедии, когда его знакомый умирает в больнице от полученной на стройке травмы.

Эйфория возникает в фильме в связи с еще одним видом коммуникаций — с транспортом, как это уже было в «Платформе». В «Мире» находится место для множества средств передвижения: есть уже упоминавшийся монорельс, лифты в стиле хай-тек, автобус, дрезина, лошадь, нелетающий «Боинг» и ковер-самолет как симуляторы движения при помощи проекций. Однако эти машины работают вхолостую, потому что парк изначально задан как изолированное пространство, самодостаточный субститут настоящего путешествия, недоступного его обитателям, которым не дадут никаких виз и для которых предел мечтаний — поездка в Улан-Батор. Если персонаж из «Платформы» никогда не ездил на поезде, то герои «Мира», глядя на пролетающие самолеты, признаются друг другу, что не знают никого, кто летал бы на них.

Натюрморт

Казалось бы, фильму следовало называться «Пейзаж». Герой приплывает на паромe с говорящим названием «Мир» в долину Трех Ущелий, место осуществления грандиозного национального проекта — строительства крупнейшего гидроузла. Цзя Чжанкэ и его постоянный оператор Ю Ликвай снимают очень быстро, фактически по горячим следам, поскольку натура в буквальном смысле уходит под воду: проект предполагает затопление целых районов. Многие поселения уже под водой, другие на глазах идут под снос. Государство не дает жителям никаких гарантий. Кто может, уезжает. Оставшиеся селятся на баржах. Кое-кто пытается добиться пособия на переселение. Кто-то разыскивает родных. Тут же среди всего этого хаоса ведутся археологические раскопки, а чиновники устраивают дорогостоящую презентацию гигантского моста через реку Янцзы, запуская фейерверки, зажигая ночную иллюминацию.

Цзя Чжанкэ избегает прямого обличения. Первоначальным толчком к созданию этой картины послужил документальный фильм «Затопление» (2002) режиссеров Янь Ю и Ли Йефаня, ошеломляющая хроника исчезновения одного из районов Фэнцзе, уходящего под воду, чьи жители объединяются в сообщество перед лицом катастрофы. Хотя «Натюрморт», как и «Мир», был одобрен китайской цензурой, нельзя недооценивать его критический заряд. Выпуская «Натюрморт», уже увенчанный «Золотым львом», на китайские экраны одновременно с «Проклятием Золотого цветка» Чжана Имоу, Цзя Чжанкэ понимал, что это соседство может негативно сказаться на прокатной судьбе его фильма. Но важнее было подчеркнуть свою оппозиционную настроенность по отношению к официозу Чжана Имоу.

Даже в жесте мелкого мошенника, который на мопеде отвозит Саньмина, приехавшего в долину Трех Ущелий искать жену и дочь, в затопленный район по уже несуществующему адресу, есть своего рода сопротивление. Трогательная привязанность к знаку, уже потерявшему свой референт. Взгляд камеры все время фиксирует бесстрастные отметки максимального уровня во-

ды, разбросанные по речным склонам и стенам домов, которые пока еще здесь, но вот-вот исчезнут.

Герои больше доверяют знакам, чем референтам. Саньмин и его новые знакомые рассказывают друг другу о том, откуда они приехали, и для наглядности показывают денежные купюры, на которых изображены их родные места. А потом Саньмин, стоя на палубе парома, придирчиво сравнивает реальный пейзаж с картинкой на банкноте. Потом он так же будет рассматривать фотографию своей дочери, которую ему так и не удастся повидать. А героиня второй сюжетной истории, Шень Хун, приехавшая из того же Шаньси в долину Трех Ущелий разыскивать мужа, на стенде с производственной хроникой увидит только фотографию своей соперницы, к которой ушел ее муж. Фотографические знаки оказываются итогом и логическим пределом их путешествий. Тех, кто сфотографирован, они так и не встретят.

Не возникает сомнений в том, что Цзя Чжанкэ — реалист, но хочется добавить приставку «нео». В «Натюрморте» разрушенный город, превращающийся не в живописные и нагруженные культурными смыслами руины, а в убо-

«Натюрморт»

гий строительный мусор, равно как и анонимность городских пространств, напоминают любимые фактуры итальянского неореализма. Город сносят, но пыль не поднимается, и воздух по-прежнему прозрачен. Немноголюдно, в кадре много пустого пространства. Реальность отчетливо подает себя как сцена, ждущая своих актеров. На сцене представлен труд. Даже, скорее, балет труда, настолько выверена расстановка смуглых мускулистых тел внутри кадра. Но подобно тому как музыкальные номера в «Платформе» обрываются на полуноте, так и эта монументальная живопись принципиально не фиксируется, не застывает, блокируя самодостаточное эстетическое наслаждение. Здесь мы снова сталкиваемся с принципиальным для Цзя Чжанкэ сопротивлением экстазу зрелищности.

Если вслед за Базеном не ограничиваться только социальным содержанием неореализма, но рассматривать его как формалистское и эстетическое движение, то получится, что неореализм всегда производит больше реальности — материально-социальной и/или формальной. Эта новая реальность фрагментарна и эллептична, внутри нее ослаблены причинно-следственные связи. Но в любом случае наблюдается избыток реальности по сравнению с традиционным реалистическим фильмом. Эту избыточность Делёз называет оптическими и звуковыми образами, блокирующими развертывание традиционных сенсорно-моторных схем. Именно эта неореалистическая избы-

точность реального и визуализирована в «Натюрморте» посредством незначительных аномалий, спорадически прорезающих реалистическую ткань фильма.

По сюжету Саньмин и Шень Хун не пересекаются друг с другом, но они сопрягаются через один монтажный стык. Утром, стоя на палубе, Саньмин смотрит на реку и видит на небе светящийся объект. В следующем кадре за тем же светящимся объектом наблюдает Шень Хун. В другом эпизоде за спиной женщины уносится вверх, как реактивная ракета, массивная абстрактная скульптура, стоявшая посреди нового квартала. По стройке среди груд мусора ходят какие-то фантастические люди в белых скафандрах. Саньмин отрывается от созерцания вечернего пейзажа, возвращается в комнату, камера отъезжает вбок, открывая сидящих за столом людей в пышных национальных костюмах. В заключительной сцене фильма покидающий Три Ущелья Саньмин, обернувшись и как будто подкараулив реальность, видит, как между остовами зданий высоко в небе движется крошечная фигурка канатоходца. Саньмин и Шень Хун, чужаки в долине Трех Ущелий, оказываются свидетелями-визионерами, которым дано увидеть больше, чем всем остальным персонажам.

«Натюрморт»

Цзя Чжанкэ и сам чувствовал себя визионером, подобным своим героям. В интервью газете «Либерасьон» он признавался, что у него были очень странные ощущения от всего происходящего: как будто в любой момент на берегу может приземлиться летающая тарелка и этому не стоит удивляться. Можно вспомнить, что сюрреализм в свое время считал себя просто реализмом более высокого порядка. Но у Цзя Чжанкэ сюрреалистические акценты только слегка искажают гладь реальности, «точечные» спецэффекты не захватывают и не мобилизуют зрителей.

«Натюрморт» — фильм о сосуществовании разных темпоральностей. Обречен на исчезновение целый древний мир. Происходит стремительное ускорение, образуется как бы огромная масса фантомного времени. И вот в такую среду попадают персонажи, у которых и так странные отношения со временем. Саньмин не видел и не пытался искать уехавших от него жену и дочь в течение шестнадцати лет, которые, кажется, ушли только на то, чтобы осознать утрату. Он и сам не может ответить, почему стал искать их именно сейчас. Так же и Шень Хун, подозревая, что уехавший два года назад муж обманул ее, дав неправильный номер телефона, спохватилась не сразу. Сюжет с Шень Хун менее глубинный и более «быстрый». Она быстро понимает, что супруг ей изменяет. На следующий же день после приезда ей удается с ним встретиться, и они сразу расстаются. Ее кратковременные блуждания разворачи-

ваются на фоне то ли заброшенной, то ли недостроенной промышленной установки в живописных подтеках ржавчины. С одной стороны, вокруг нее уничтожается более близкий по времени культурный слой — плоды относительно недавней индустриализации. С другой, она попадает на место археологических раскопок, где работает друг мужа, занятый поисками артефактов ханьской династии. Героиня, которую можно отнести к интеллигенции, оказывается зажатой между более современным и совсем древним временны́м пластами. История Саньмина, бывшего крестьянина и шахтера, разворачивается подчеркнуто неспешно. Терпеливо ожидая встречи с супругой, он селится в городке, находит работу, притирается к месту, обзаводится знакомыми. Но долгожданная встреча не приносит разрешения. Потребуется еще некоторое время, чтобы узнать, что жена несвободна и должна отрабатывать на одной из барж долги брата.

В «Натюрморте» можно встретить множество подобных сбоев во времени. анахроничны предметы, дающие названия отдельным главкам фильма. «Манго» — сорт сигарет, считавшийся лучшим шестнадцать лет назад, когда Саньмин потерял связь с женой. Пачка чая, принадлежавшая мужу Шень Хун и так и оставшаяся лежать в шкафу с заржавевшим замком на заброшенном заводе. В бюро по делам переселения компьютер зависает не на час-два, а «до завтра». В конторе недостроенного завода женщина требует, чтобы ее брату выплатили компенсацию за производственную травму, а ей отказывают, поскольку несчастный случай не у них, а на другой стройке. Она же настаивает, что если бы завод не закрыли, брату не пришлось бы искать новую работу и он бы не потерял руку. В ситуации нет ничего комического, это знак мутации причинно-временных связей.

Вернемся к диалектике жанров пейзажа и натюрморта[1]. Валерий Подорога пишет о «дальнозоркости» пейзажа, оперирующего пустыми пространствами между предметами, о пейзаже как «оптической машине» по производству эффекта глубины, подчеркивающей «световую природу мира», и «близорукости» натюрморта, в котором между вещами (а не абстрактными «предметами») не оставлено промежутков. С переходом на цифровую съемку с высоким разрешением, а именно на digital HD, сняты два последних фильма Цзя Чжанкэ, возникает новый поворот темы. «Цифра» убирает дистанцию между предметами. Все они преподносятся с одинаковой резкостью. Исчезает возможность светописи, все сложнее передать эффекты дымки и сфумато. Если вспомнить, что под аурой Вальтер Беньямин понимал именно дистанцию[2], то аура, еще сохранявшаяся в классическом кинематографе и фотографии, в «цифре» переживает свою окончательную смерть. В этой логике пейзаж обречен на исчезновение, а натюрморт становится тотальным.

Темпоральность фильма Цзя Чжанкэ вполне вписывается в представление о темпоральности натюрморта как жанра. В противовес пейзажной вечности это момент, предшествующий катастрофе, момент зависания, когда, как уже отмечалось, даже не поднимается пыль от сносимых зданий. «Все еще не отделено от жизни и будто застыло в легком обмороке, как будто предвкушая собственную смерть». Не случайно в голландских натюрмортах так часто появляются часы как указание на еще не завершившееся, но уже близкое к завершению время. В «Натюрморте» тоже есть часы. Их мельком видит Шень Хун в доме археолога. Наручные часы и будильники, развешанные на веревке, напоминают вариацию на темы Дали.

Но насколько мертва та натура, что представлена в натюрморте? Ответ, заключенный в латинском по происхождению названии — naturmorte — однозначен. Но есть еще английский термин «still life»: тихая жизнь, неза-

---

[1] Мы опираемся на анализ В.Подороги, сделанный в его книге «Мимесис». Материалы по аналитической антропологии литературы, т. 1, М, 2006, с. 21—30.

[2] «Мы определяем ауру как уникальное проявление дистанции, какой бы близкой она ни была».(В.Беньямин. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»). Беньямин также говорит о распространении «чувства всеобщего равенства вещей».

метная, слабенькая, кое-где пробивающаяся, еле тлеющая, но все еще живая. не случайно, что в международном прокате фильм Цзя назывался именно Still Life, без перевода. Персонажи «Натюрморта», противостоящие, казалось бы, стихиям гигантского масштаба, Истории, подчинившей себе Природу, оказываются гораздо более живыми, чем герои «Мира». Те вели призрачное существование на протяжении всего фильма и совсем разволотились в конце, превратившись в два голоса на фоне темного экрана. В «Натюрморте» оба главных героя не привязаны к месту действия, для них оставлены пути ускользания.

Шень Хун, солгав супругу о своем новом замужестве в Шанхае, уплывает на теплоходе. Знойный, иссушенный пейзаж, на фоне которого она блуждала с неизменной пластиковой бутылкой в руках, сменяется на изобилие окружающей воды, дыхание поросших лесом берегов — в этом переходе чувствуется облегчение.

Если задаться вопросом, кто самый «современный» герой в «Натюрморте», то таковым окажется юный мелкий мафиозо, покровительствующий Саньмину. Самоуверенный пижон, неумело имитирующий героев Джона Ву и перед «делом» угощающий друзей конфетками, снисходительно бросает Саньмину: «Это время нам, китайцам, не подходит. Уж слишком мы подвержены ностальгии!» Потом, услышав модную мелодию, играющую в мобильнике, Саньмин найдет труп своего приятеля под кучей строительного мусора. Но сам Саньмин не только вернется в родную провинцию Шаньси в надежде заработать и выкупить жену, но и приведет на шахту своих соседей, образуя маленькое утопическое сообщество.

Люди выживают в катаклизмах на равных правах с вещами-анахронизмами — пачками сигарет, местечковым ликером, чаем и ирисками «Белый кролик». как трава, растущая во дворе заброшенного завода, как вода, долбящая ржавый рельс, или как свитки с иероглифами, забытые на полуразрушенной стене дома, ненавязчиво фиксируемые взглядом камеры.

«Обыкновенный фашизм», режиссер Михаил Ромм

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

Обыкновенный фашизм, или Сорок лет спустя

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ИРМА КАПЛАН

Майя Иосифовна Туровская — культуролог, киновед, критик, соавтор сценария культового документального фильма «Обыкновенный фашизм». В этом году издательство «Сеанс» выпустило ее книгу, макет которой сорок лет назад был положен на полку — тот самый макет книги «Обыкновенный фашизм», с цензорскими пометками на полях, с распоряжением и подписями о сдаче в печать. Здесь же опубликован и ряд статей, среди которых работы самой Майи Туровской и второго автора сценария — Юрия Ханютина. Вместе с ним они когда-то пришли к Михаилу Ильичу Ромму и принесли идею «Обыкновенного фашизма». В ответ услышали: «В случае успеха фильм будет мой, а в провале будете виновны вы».

Майя Туровская. Нас это, конечно, немного задело, но мы понимали, что режиссер глубоко прав. В советском кино был приоритет режиссера. В американском, к примеру, совсем не так. А наше кино было режиссерским. И весь процесс работы нам еще раз доказал, что советское и российское кино — режиссерское. И Михаил Ильич нам тогда сказал то, что есть на самом деле. Правду.

Ирма Каплан. Майя Иосифовна, для чего в 60-е годы, когда еще свежа была память о событиях двадцатилетней давности, понадобился фильм о фашизме? Стали забывать?

М.Туровская. Нет, народ помнил войну, но при этом не представлял себе, что такое национал-социализм. Народ вообще-то даже Гитлера не видел. Потому что на советских экранах антифашистские фильмы были редкостью. В нашей картине впервые был показан облик нацизма. До нее люди просто его себе не представляли. Во-вторых, нам было интересно, как это происходит: как человек становится частью тоталитарной машины? Это было в Германии, это было у нас. Поэтому нас как авторов прежде всего интересовали мы сами, наш советский опыт. Германский пример был в достаточной степени убедителен, не говоря о том, что те люди, которые воевали с фашистами, были еще молоды и здоровы и составляли основную часть общества. Фильм не был попыткой проанализировать фашизм. Он анализировал отношения человека и тоталитаризма. Вот о чем был «Обыкновенный фашизм».

И.Каплан. Идею фильма вам подсказала книга Зигфрида Кракауэра «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера»?

М.Туровская. Да, эту книгу мне привезли из Англии. Кракауэр исследовал немецкий немой кинематограф и показал, каким образом человеческие души оказались готовы к нацизму и приняли его. Замечательный анализ кино! Мне

«Обыкновенный фашизм»

это было очень интересно, и я начала ездить в Белые Столбы, в Госфильмофонд и смотреть немецкие фильмы. И обнаружила: это такой же кинематографический феномен, как российское авангардное кино. Все вампиры, упыри и монстры берут свое начало именно там.

И.Каплан. К какому выводу вы пришли после прочтения книги? Что подготовило немецкий народ к принятию нацизма?

М.Туровская. Сумма обстоятельств. А главный фактор, как и сейчас, — это вакуум смысла. Веймарская республика переживала трудные времена, когда после первой мировой войны старая Германия кончилась, а новая, демократическая, начала складываться в безумные 20-е годы. С крахом Нью-Йоркской биржи посыпались биржи всех стран, в том числе и в Германии, где начались чудовищная инфляция, безработица — все то, что выбросило людей на улицу. Кроме того, позади остался Версальский мир, который немцы считали для себя позорным. Они были уверены в том, что Германия и не проиграла войну, ее просто вынудили признать поражение. И именно из-за вакуума смысла, проигранной войны, экономической катастрофы идея сильной руки, которую предлагал Гитлер, оказалась востребованной.

И.Каплан. Почему же эта сильная рука, наводя порядок, приказывала истреблять культурные памятники прошлого, устраивать показушные костры инквизиции, на которых сжигали книги?

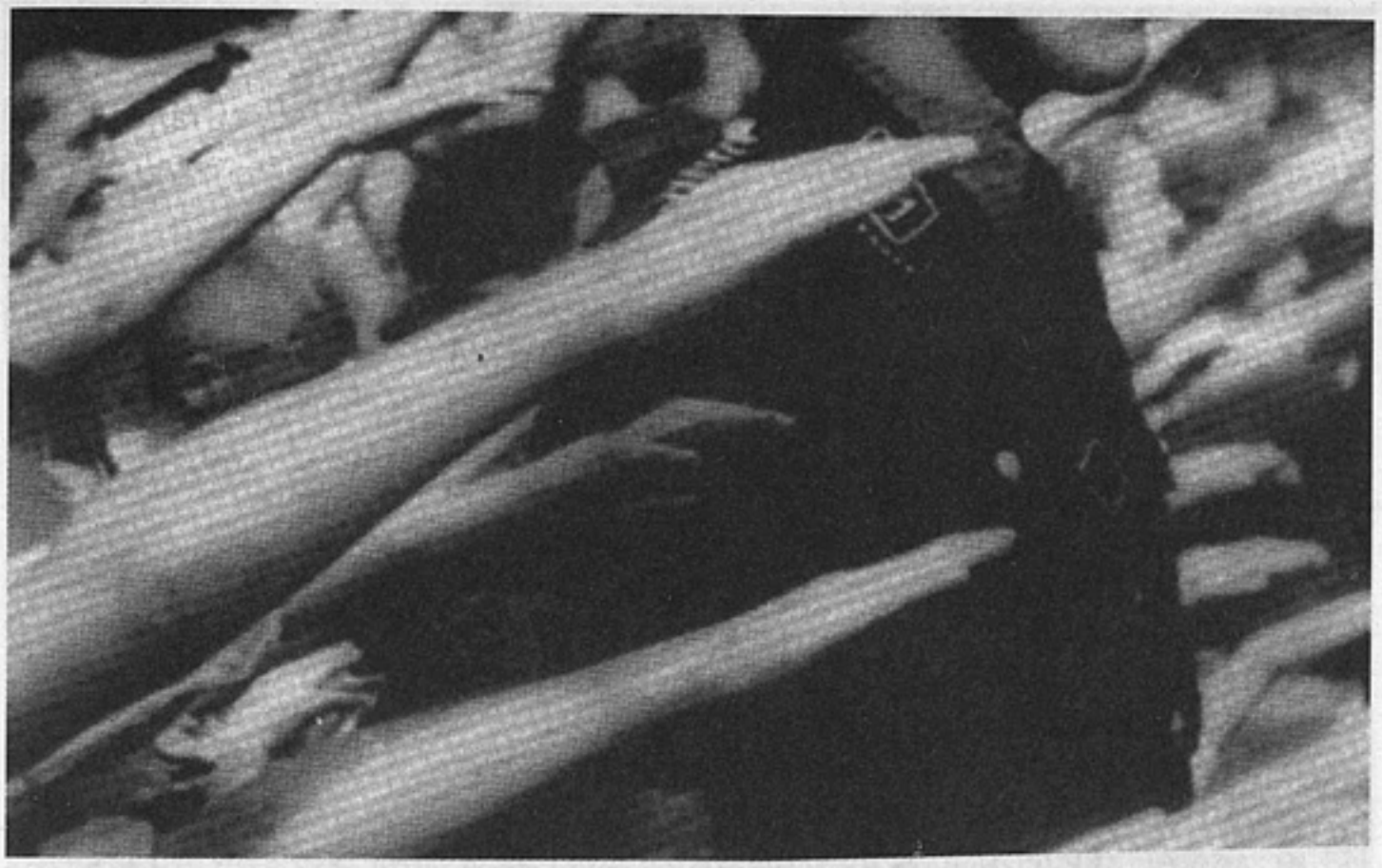
М.Туровская. А мы почему? Почему мы истребляли и преследовали тех, кого недавно почитали? В определенный период в истории происходят столкновения старого и нового, но у них, конечно, этот процесс был очень тотальным и тоталитарным.

И.Каплан. «Третий рейх» — политика элиты или дикарей?

М.Туровская. Нет, ну позвольте, как это вы так говорите «политика дикарей»?! Это, как писали раньше в пропагандистских листовках, идеология такая была...

И.Каплан. ...с помощью которой элита рулила массой? Или это была идеология для массы?

М.Туровская. После неудачного путча в 1923 году Гитлер написал Mein Kampf в тюрьме Ландсберга, где довольно точно описал то, что потом делал. Очень важно было — в тот момент разрухи и вакуума — иметь врага. Враг — удобная вещь, на него можно свалить все беды и приступить к самоотверженной борьбе с ним. И он придумал этого врага — еврея, которого легко можно было отличить, предъявить всем и сказать всем: их не будет, и все будет хорошо. В России после революции таким врагом был класс. Там — раса, здесь — класс. Разве что Гитлер считал, что врага никогда не надо менять.



«Обыкновенный фашизм»

И.Каплан. Отчего же за середнячковым ефрейтором так слепо и безоговорочно пошли массы?

М.Туровская. Дело в том, что Гитлер-то был ефрейтором, но он был и фюрером, которым нельзя стать по желанию. У него были мессианские идеи, как у капрала Наполеона, как у семинариста Сталина. Иначе бы ничего не получилось. К тому же все они были достаточно сильные, крупные личности. Другой вопрос в том, что они были злодеями в полном смысле этого слова. Злодеями, залитыми кровью до такой степени, что... Вот потому мы и снимали документальное кино — в игровом это вообще передать невозможно. Для этих монстров человек, ради которого они якобы все свои зверства чинили, был ничто. Мы в фильме, конечно, не хотели демонизировать Гитлера, показывали и мелкость его личности.

И.Каплан. А почему люди с благими мессианскими идеями не приходят к власти? Сама власть не способна породить в человеке ничего благого?

М.Туровская. Человеку с совестью всегда труднее. Демократичному обществу сложнее, чем тоталитарному.

И.Каплан. В последних кадрах вашего фильма показано, что массы начали думать только после полного разгрома фашизма. Это единственный вариант, при котором народ может задуматься над тем, что делает?

М.Туровская. Нет, совершенно не единственный. Германия, наоборот, еще со времен первой мировой, будучи в проигрыше, пыталась ухватиться за какую-то мифологему. Но когда миф, за которым они шли, рухнул, кто-то начал думать. Не все. Мы при создании фильма хотели, чтобы кто-то и у нас начал думать.

И.Каплан. И помогло? Германии думы помогли победить фашизм в себе?

М.Туровская. Не скажу, что победить, но в значительной степени искоренить.

И.Каплан. Почему первый проигрыш заставил немцев ухватиться за миф и под его знаменами снова атаковать, а после второго, в 1945, они остановились и задумались?

М.Туровская. Победить фашизм вообще очень трудно. Но Германии помогали в этом. Прежде всего американцы, которые вкладывали в страну большие инвестиции и после первой мировой, и после второй. Они ставили это как условие своей помощи. Ну, например, то, что было снято в Освенциме: совершенно страшные кадры были собраны в небольшой фильм, и каждый немец, получавший продуктовую карточку, перед этим должен был просмотреть этот фильм и увидеть, в чем он лично участвовал. С этого начиналась новая для страны, для народа эпоха. В Германии изучалось и продолжает изучаться ее

собственное прошлое. О нем пишут, снимают фильмы в огромном количестве. У нас тоже много всего сделано о фашизме. Но только — о немецком. О нашем, русском фашизме тоже выходят книги, но надо, чтобы их читали.

И.Каплан. Может быть, стоит в обязательном порядке вводить в школьный курс литературу, способную показать современной молодежи, что русский нацизм — это не круто?

М.Туровская. Даже нужно, но вместе с тем тогда уж и про русский большевизм, не только про нацизм. Когда вышел фильм Ромма, бельгийская королева отдала распоряжение, чтобы все школьники — все до одного — его посмотрели.

И.Каплан. Так почему же в нашей-то стране такие фильмы прятались и шли вторым экраном?

М.Туровская. А почему вы *мне* этот вопрос задаете?

И.Каплан. Потому что хочу узнать ваше мнение и, возможно, понять.

М.Туровская. А вот как раз по этой причине и прятались. Потому что в стране царил уже разъеденный, старый и дряхлый, но потомок тоталитарного режима. Поэтому и книжка о фильме «Обыкновенный фашизм» сорок лет пролежала на полке.

И.Каплан. А сейчас тоталитарный режим изжил себя? Поэтому и кино смотрят, и книжка увидела свет?

М.Туровская. Тема прорастания фашизма в человеческой душе продолжала меня волновать и до, и после выхода фильма. И кино, и книга появились совершенно случайным образом. Мне кажется, если что-то становится действительно нужным, даже случайности помогают. Наверное, не зря опубликовать книгу не получалось ни у Михаила Ильича Ромма, ни у нас с Натальей Ромм. Даже после перестройки. А потом раз — и все получилось. Причем с подачи моих немецких коллег. Об этом «перечне случайностей» я написала в конце книги. Эта книжка сама выбрала время, когда появиться. Как и наш фильм, ради которого люди стояли в чудовищных очередях. Я не уверена, что книга кого-то в чем-то убедит, но как симптом она вышла в свое, подходящее именно ей время.

И.Каплан. Так почему же, Майя Иосифовна, фашизм пророс в душах русских людей, чьи деды так от него пострадали? Почему это стало возможно здесь?

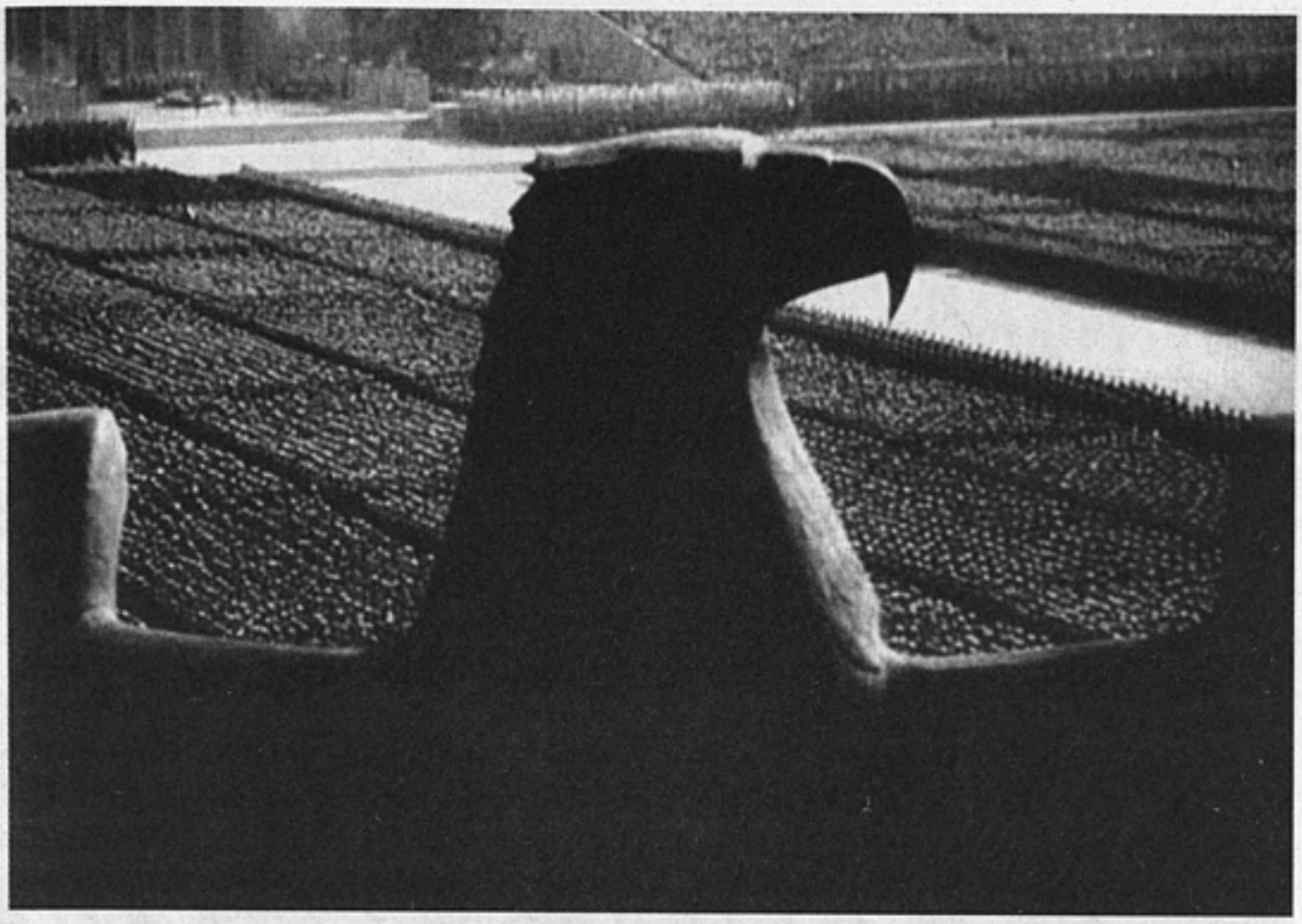
М.Туровская. Да по некоторой совокупности причин. Тот же вакуум смысла...

И.Каплан. Помилуйте, какой же вакуум смысла?! Вот вам свобода: делайте, что хотите, самореализуйтесь где и в чем угодно... За колбасой, в конце концов, по ночам в очереди не стоим.

М.Туровская. Да нет же, поверьте, со свободой жить гораздо сложнее, чем без нее. Человеку проще жить, когда им командуют, когда ему ясно определяют цели, когда не надо думать — «трамвайная» философия. Со свободой надо уметь жить. Плюс — тяжелое материальное положение большинства.

И.Каплан. ?!

М.Туровская. Да, в Москве есть богатые, но большинство стало жить еще хуже, чем при социализме. Достаточно отъехать от Москвы километров сто, где нет электричества, газа, дорог, еды, в конце концов. Там те структуры, которые поддерживали жизнь, разрушены, а новые не созданы или плохо работают. Поэтому обыкновенному человеку, рядовому, стало жить еще труднее. Он, бедняга, не знает, *куды бечь,* у него зачастую нет никакого источника доходов для существования, он безработный. Моя мама, очень умная женщина, доктор, а в конце жизни заместитель заведующего санэпидстанции Москвы, не дожила до сегодняшнего дня, чему я рада. Ее бы просто убили, потому что тогда санэпидстанция не разрешала все те безобразия, что творятся сейчас. Так вот, она на мой вопрос об отсутствии у нас безработицы отвечала: «Ну как ты не понимаешь, у нас же скрытая безработица. Там, где должен работать один человек, работают пять, и каждый из них получает пятую часть зарплаты и не делает половину того, что должен делать». Это скрытая безработица, которую социализм распределял на всех. А теперь у нас совершенно открытая безра-



«Обыкновенный фашизм»

ботица, с которой экономика не справляется. Поэтому человек из глубинки не понимает, к чему стремиться, у него отняли веру в то, что потом он будет жить лучше.

И.Каплан. Зато теперь светлое будущее каждый делает для себя сам.

М.Туровская. Да, но ментальность у нас другая. Ко всему прочему религия, воспитывающая далекие от идеалов капитализма ценности, совсем не способствует стремлению что-либо менять. Протестантизм, к примеру, не только не осуждает богатство, но и говорит о том, что ты должен работать, и если ты хорошо зарабатываешь, то ты правильный, божий человек. Наша же история убеждает в том, что богатство не может быть правильным.

И.Каплан. Сейчас стало появляться много книг и фильмов о вождях, авторы копаются в их психологии, биографии, анализируют, какими они были в быту, какими страстями жили. Показывают обычных людей, только наделенных властью. В Германии нечто подобное происходит?

«Обыкновенный фашизм»

«Обыкновенный фашизм»

М.Туровская. В Германии тоже это происходит. Там тоже хотят понять личность Гитлера, и я объясню почему. Есть время иммунитета, который с годами ослабевает и допускает приоткрыть завесу того, куда раньше доступ был запрещен. Но вопрос в том, как показать вождей и не перегнуть палку. Ведь можно выработать совершенно противоположный иммунитет. После перестройки я пришла к Элему Климову с предложением снять кино «Обыкновенный сталинизм». Он не откликнулся. А это было бы гораздо более сложное кино, чем «Обыкновенный фашизм».

И.Каплан. Могло ли тогда что-то противостоять фашизму, кроме тоталитарного социализма?

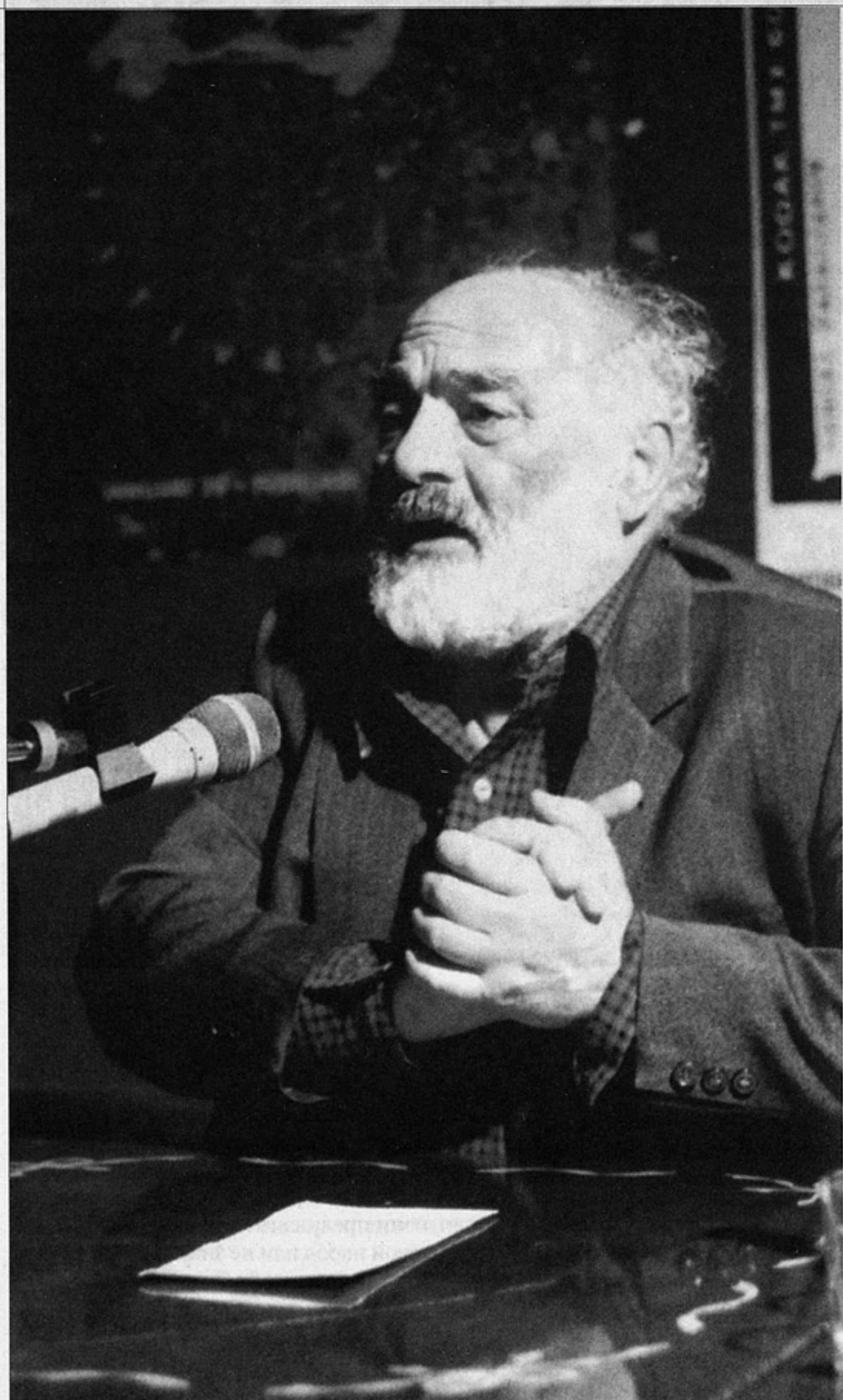
М.Туровская. Нет. Я считаю, что, кроме России, победить его не мог никто. Полное отсутствие совести, каких-либо сдерживающих центров для противо-

стояния нацизму было очень важно. Французы просто сдали Париж, отчего по сию пору страдают огромным количеством комплексов. Сейчас частенько говорят о том, что поход на Россию — главная ошибка Гитлера, но, кроме восточного, для Германии не было иных направлений. Пространство до Урала виделось основным для завоевания и колонизации.

И.Каплан. А теперь на этих пространствах выкапывают прах солдат из-под могильных плит, оскверняют мемориалы и рисуют свастику на памятниках...

М.Туровская. Меня всегда поражали эти молодые русские люди, которые надевают свастику, не понимая того, что они предназначались в рабы великой Германии. До чего же нужно презирать свой народ или не знать историю, чтобы преклоняться перед идеями тех, кто прочил истребление и рабское ярмо ему, твоему народу!

П У Б Л И К А Ц И И



Сергей
Параджанов

ГАГИК КАРАПЕТЯН

Защита Чухрая

КТО И КАК СПАСАЛ ПАРАДЖАНОВА

Надеюсь, коллеги не обвинят меня в банальной журналистской пошлости — извлекать из блокнота/ноутбука «последнее интервью», едва прозвучит печальная весть о кончине выдающейся личности. Но, похоже, моя беседа с Г.Н.Чухраем, который, будучи тяжелобольным, согласился рассказать неизвестные подробности, высказать свое мнение о трагической судьбе С.И.Параджанова, оказалась одной из его последних встреч с прессой. Через несколько месяцев, 28 октября 2001 года, врачи ЦКБ не смогли спасти кинорежиссера — Григорию Наумовичу было уже 80 лет, смерть наступила после продолжительной болезни. Однако я успел переслать ему, как обещал, для правки и визирования текст нашего разговора, предназначенного для публикации в трилогии-расследовании причин пятнадцатилетнего молчания Сергея Параджанова. Пока книги готовятся к печати, живые герои более чем сотни файлов могут подождать огласки своего эксклюзива. Исключения я сделал тем собеседникам, которые, к великому сожалению, переселились в мир иной: Теймураз Георгиевич Мамаладзе-Степанов («Новые Известия», 1999, 05.10.) и Александр Николаевич Яковлев («Искусство кино», 2006, № 1).

Когда я приехал на улицу Пырьева, с трудом передвигавшийся по квартире Григорий Наумович, извинившись, попросил разрешения отвечать на вопросы полулежа на диване, облокотившись на подушку. Для уточнений и дополнений Чухрай позвал в кабинет заботливую супругу Ирину Павловну, а также пригласил в гости их давнишнего друга — известного кинооператора Илью Соломоновича Миньковецкого.

Гагик Карапетян. Прежде чем задать первый вопрос, зачитаю письмо Генеральному прокурору Украинской Советской Социалистической Республики от подсудимого Параджанова:

Я привлечен к уголовной ответственности по статье 122/1 9 января 1974 года, в ночь, когда осмеливаюсь обратиться к вам, мне исполнится 50 лет. Союз кинематографистов, кинопресса готовились приветствовать меня с юбилеем. В 52-м году окончивший ВГИК в Москве у мастеров Довженко и Савченко я был направлен на Украину, где и создал свой лучший фильм «Тени», нашел украинских друзей, семью, сына и творческую славу. Однако после «Теней» — фильма, который принес славу украинской кинематографии, по ряду неизвестных причин не удалось создать следующий фильм, меня заглотнула клиническая безработица, пустота, безделье. Комитетами кинематографистов безосновательно были закрыты фильмы «Киевские фрески», «Интермеццо», «Земля, еще раз земля», «Икар». Именно в этот период от безработицы и пустоты мной был совершен ряд аморальных поступков, которые стали основанием для предъявления мне ст. УК 122/1

и ряд других подозрений, предъявленных мне следствием. Глубоко трагически осознавая свою вину в связи со статьей, беру всю вину на себя, осуждая себя, и хорошо представляю себе положение в советском обществе...

В связи со всемирным празднованием юбилея Ханса Кристиана Андерсена председатель Гостелерадио СССР Лапин возложил на меня ответственность по созданию фильма по мотивам сказок Андерсена. Мной в сотрудничестве с академиком Шкловским написан сценарий «Чудо в Оденсе». Сценарий утвержден и запущен в производство 25.12.1973. Известные актеры советского киноэкрана Ю.Никулин, С.Бондарчук, Н.Бондарчук являются творцами фильма-сказки. Я официально командирован Студией имени Довженко с 25.12.73 на «Арменфильм». В связи с моим заключением работа над фильмом прервана.

Обращение ЦК КПСС к партии, советскому народу воспринято мною буквально. Смею обратиться к Вам и в Вашем лице к советскому законодательству: прошу Вас приостановить меру пресечения, прекратить следствие в связи с моим полным признанием обвинения. В период с 17 декабря до сегодняшнего дня у меня нет претензий к следствию. А наоборот, есть благодарность за внимание и такт, проявленные ко мне следствием и охраной. Я обязуюсь перед Вами и следователем Евгением Васильевичем Макашовым прекратить свое поведение, вернуться в искусство и создать выдающийся фильм «Чудо в Оденсе».

Главное — в течение указанного Вами лично срока покину Украину, великую мою вторую Родину, где я прожил 23 года. Как залог моей честности и благодарности Вам я называю имена моих друзей — Бажан, поэт; Ужвий, актриса; Роговцева, актриса; Гripаченко, художник; Загребельный, писатель; Мащенко, режиссер, Драч, поэт; Чухрай, режиссер; Бондарчук, режиссер; Гуляев, актер; Мирошниченко, актриса; Шевалев, профессор-окулист; Шкловский, писатель; Герасимов, режиссер.

Одновременно сообщаю Вам: наиболее ценные произведения искусства, которые принадлежали мне, мною давно добровольно и бесплатно переданы в фонды музея УССР.

1974 г., г. Киев, 1-я тюрьма, камера 29

Согласитесь, письмо характеризует не только Сергея Параджанова как художественную личность, но и жуткую социально-психологическую ситуацию, в которой оказался режиссер. Ведь на самом деле его «покаяние» — результат лживой и циничной сделки, которую организовал Макашов, исполнитель «заказа» по нейтрализации Параджанова. Помните обстоятельства киевского периода жизни Сергея Иосифовича до его ареста? Как вы отреагировали, когда узнали о случившемся?

Григорий Чухрай. Сильно удивился. Потому что те, кто дал санкцию на его задержание, почему-то были уверены: у Сережи есть иностранная валюта, бриллианты... Кто-то мне рассказал, что во время обыска сломали пол в его квартире, где искали драгоценности. Ничего не нашли. Да, Параджанов занимался куплей-продажей, но оставался бедным, как корабельная крыса. Как-то в годы его жизни и работы в Киеве он попросил меня: «Гришка, у тебя есть пятнадцать рублей?» — «Да, есть». — «Одолжи мне». — «А зачем они тебе?» — «Понимаешь, прекрасную трубку увидел. Хочу подарить Барнету». Во время нашего разговора присутствовал Марк Семенович Донской, который сказал: «Подари эту трубку мне!» Сережа ответил в своем стиле: «Вы — маленький, в вас нет вальяжности, а Барнет, представляешь, возьмет трубку — и как она ему будет идти». Параджанов, действительно, подарил трубку Барнету, а Донскому вручил хорошую картину, по-моему, кисти Шенгелая. На ней была изображена обнаженная рыжая натурщица. Мой маленький сын прибегал, смотрел на картину и спрашивал: «Кто это?» Донской отвечал: «Это Ирина[1] в молодости». Павлик говорил: «Но это ведь стыдно, что она голая?» Как-то ему объясняли. Но однажды картина исчезла. Оказалось, Параджанов залез в квартиру по пожарной лестнице, забрал

[1] «Его жена», — уточнил Г.Чухрай.

картину, кому-то ее переподарил. Конечно, Донской очень жалел о потере. Он не понимал, как такое возможно: подарил, а потом забрал. Но для Параджанова не существовали обыденные правила или ограничения. Его не связывали никакие условности, обязательства.

Илья Миньковецкий. Об аресте Параджанова я узнал от его оператора и друга Шахбазяна. Тот приехал из Киева в Москву после суда и, будучи в гостях у меня, все рассказал. Мы срочно собрали посылку для Сергея, которую отправили по казенному адресу, продиктованному Суреном. Он рассказал о поведении Параджанова на процессе, где он в очередной раз продемонстрировал свое бесстрашие. Тем не менее судебные заседания больше напоминали цирк. Параджанов использовал столь небезопасную арену на свой лад.

Знаете, в те далекие 60-е годы прошлого века, когда Параджанов вечерами после работы появлялся в общественном транспорте Киева, где ехали уставшие и угрюмые люди, спустя пять минут все в троллейбусе или автобусе хохотали. Ира может подтвердить: пойти с ним на рынок — все равно что посетить театр. Но на суде это ему не помогло.

Из беседы с Владимиром Наумовым («Мосфильм», март 1993 года)

Владимир Наумов. Всех, кого знаю из ВГИКа, помню с первой встречи. А Сергей не пришел, не появился, а соткался из воздуха. Он обладал уникальным свойством — умел находить в жизни, притягивать к себе феноменальные ситуации и предметы. Например, брал какую-то вещь (мы не понимали, что это такое), соединял ее с чем-то и образовывал свой новый мир, новую гармонию...

Однажды Параджанов залез по пожарной лестнице в окно моей комнаты на втором этаже в студенческом общежитии Киевской киностудии. Рядом жил Донской с женой Ириной Борисовной и кроликом по имени Хаим, напротив — Барнет... Сплю и чувствую, что задыхаюсь от воды. Открыв глаза, понял, что запутался в водорослях. Разрываю страшную тину и... вижу над собой огромные мокрые ветки, а сквозь них довольное лицо Параджанова. Он срезал куст сирени, сунул в ведро, затем влез в окно... Теперь я спокойный, а тогда вспыхивал с пол-оборота, о чем хорошо знал Параджанов. Я вскочил, а он понял: Наумов проснулся. Это оказался самый опасный момент. Я был боксером, между прочим, имел второй разряд, он и это знал. *(Смеется.)* Я в ярости кинулся за ним. Параджанов бросился к дверям и вниз, а там лестница крутая. Он слетел. А поскольку я босиком и ничего не соображаю со сна, ударяюсь во все углы и чувствую только одно желание — поймать гада. Мы отбегаем по территории студии метров пятьдесят-шестьдесят. И тут я его поймал, точнее, он замедлил, не успел увернуться, ну и, сами понимаете, я с ходу... Кстати, нос Параджанова оказался очень мягким, даже гуттаперчевым. Он у него был раздвоенный, я и попал в серединку. Немножечко, конечно, крови потекло. Чухрай везде рассказывает, что Параджанов взял эту кровь, поставил у меня на груди крест и сказал: «Кончилась наша дружба!» Но это сочинение принадлежит Григорию Наумовичу. В действительности ничего похожего не было. Параджанов как ошалелый хлопал глазами и смотрел на меня, а потом внезапно захохотал. «Сереж, что случилось?» — «Посмотри на себя!» Только тогда я понял, что промчался полстудии, не соображая ничего,чуть ли не нагишом *(смеется)*, ловя Параджанова. Оглядываюсь, а там шарахаются и как-то странно смотрят монтажницы...

Г.Чухрай. У меня сложилось впечатление, что он жил, играясь, точнее, играл-ся в жизнь. В нем широко гуляла не присущая нам, мне, Ирине, Илюше, внутренняя свобода. При этом подчеркну, что Параджанов заслуженно считался хорошим другом. Во всяком случае, мы это ощущали на себе вплоть до тех пор, пока его не посадили в Киеве. После ареста он изменил свое отношение чуть ли не ко всем. Он полагал, что очень многие коллеги его предали. Знаете, Сережа в определенной мере был прав.

Г.Карапетян. Ваша совесть чиста, вы имеете право об этом размышлять...

Г.Чухрай. Мы встретились с Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым на очередном заседании худсовета «Мосфильма». Вдруг вспомнили о Сергее, о том, что он за тюремной решеткой. Тогда одна из рядом сидящих женщин

сказала: «Вы так о нем хорошо говорите, лучше бы заступились!» Тогда мы решили, что должны пойти к председателю Совета министров СССР[2].

Г.Карапетян. Какой оказалась реакция высокопоставленного собеседника?

Г.Чухрай. Мы с Герасимовым терпеливо объясняли, что Параджанов, очень талантливый кинорежиссер и человек, не заслужил наказания за то преступление, которое ему приписывают. Наконец мы попросили хозяина большущего кабинета сделать все, чтобы освободить нашего коллегу и товарища.

Глава правительства был довольно сильно выключен из окружающей его действительности. И вообще не имел представления, кто такой Параджанов. Но собеседник слушал, судя по мимике лица, лениво, особенно не вдаваясь в тему разговора. Наконец он раскрыл рот: «Понимаете, речь идет об уголовном деле, а это компетенция соответствующих органов. В связи с чем не могу иметь какое-либо отношение к данной проблеме». Герасимов тут же выразил недоумение: «Вы ведь все-таки глава правительства?» — «Да. Именно поэтому ничем не смогу помочь».

Впоследствии произошли странные вещи. Когда Сергея Иосифовича досрочно освободили в 1978-м, я случайно встретил его на одной из московских улиц. Естественно, остановил его: «Сережа! Как ты? Чем занимаешься?» Он как-то равнодушно и вяло отвечал. Мне показалось, что хочет поскорее отвязаться. Тем не менее я очень обрадовался, наконец увидев его на свободе. Ведь и я, и Ирина Павловна всегда с Параджановым дружили. И вдруг такое отношение. Особенно огорчилась моя Ирина, потому что Сережа, когда мы жили в Киеве, от нас не вылезал. Потом я неоднократно видел его в Москве (однажды даже по телевизору его показали), но к нам он с тех пор не звонил и не заходил.

Г.Карапетян. Вы оказались не единственными, с кем перестал общаться Параджанов в своей новой жизни после пятнадцати лет вынужденного молчания.

Г.Чухрай. Я не требовал благодарности. Просто по-человечески было обидно. И не только потому, что с Герасимовым ходил к главе правительства. Мы и говорили, и писали, что Параджанова отправили в лагеря по явно сфабрикованному делу. В 60—70-е годы он жил на Украине, где сквозь «асфальт» прорывался на поверхность местный национализм. А Параджанов искренне любил эту страну. Недаром фильм, который прославил его на весь мир, он снял по мотивам новеллы украинского классика Михайло Коцюбинского.

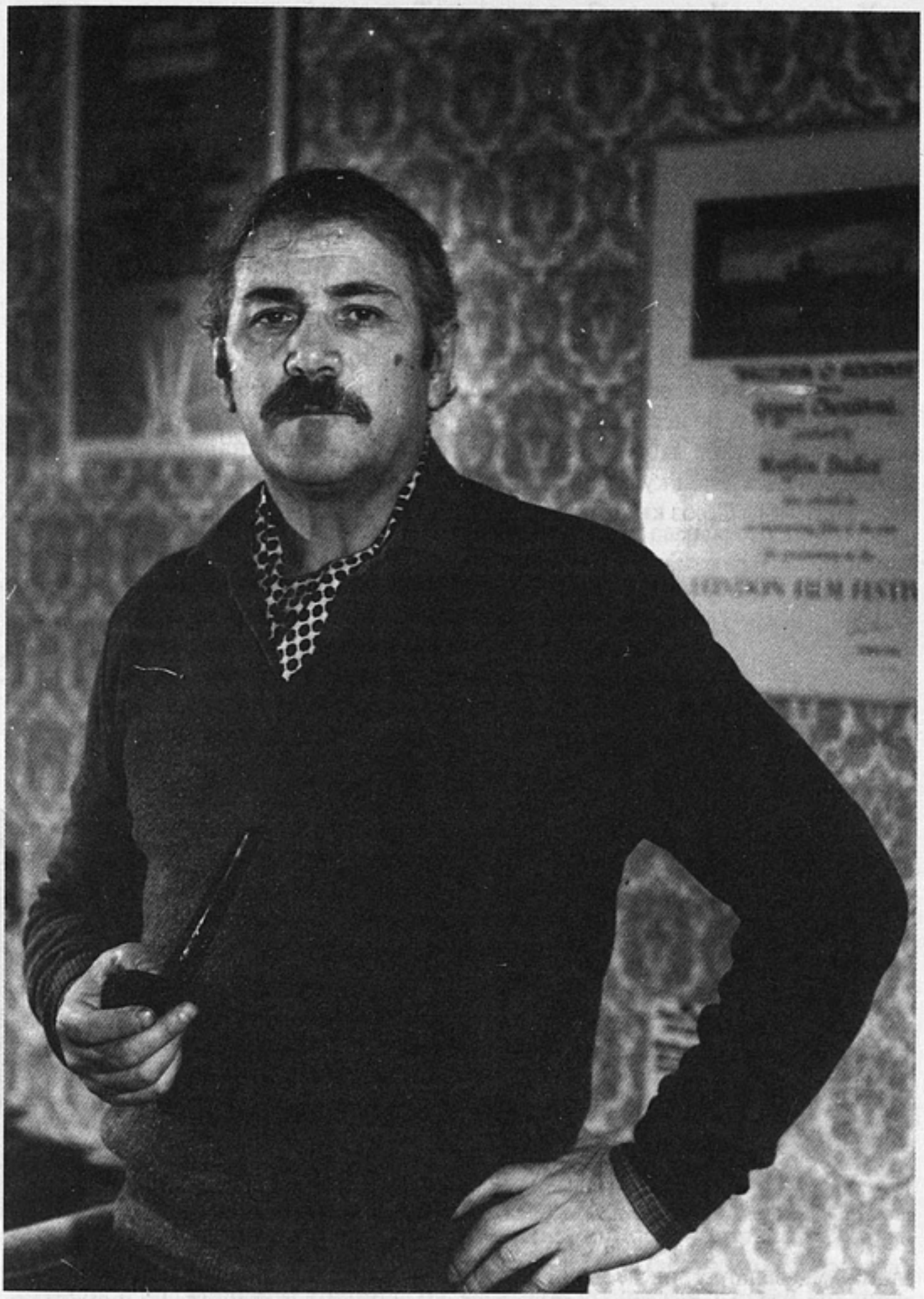
Из беседы с Ревазом Чхеидзе (Тбилиси, апрель 1991 года)

Реваз Чхеидзе. ...1965 год. Москва. Дом кино... Для молодой режиссуры и киноведам по вечерам показывали иностранный и два отечественных фильма. Так получилось, что в один вечер предложили «Тени забытых предков» Сергея, моего «Отца солдата», американский «Этот безумный, безумный, безумный мир». У нас был первый показ «Отца». Когда кончилась картина Параджанова, я подошел к Сергею. «Что ты показал, слушай? Что я буду сейчас своего «Отца солдата» показывать?» И говорю от всей души: «Кому нужен теперь «Отец солдата»?» Потом показали мой фильм. Теперь он подошел: «Слушай, что я снял? Это же говно по сравнению с твоим фильмом! Вот я понимаю, что стоит твоя картина!» Он был искренен в восторге... А зал стоя аплодировал нам обоим... Тогда, помню, Райзман, Чухрай подошли к нам, обнимались, целовали...

Г.Карапетян. «Тени» по праву называли (называют) своеобразным гимном украинскому самосознанию.

---

[2] Тут я переспросил Григория Наумовича: «Вы пришли к Косыгину?» — «Нет, к тому, кто занимал этот пост до него». Однако Алексей Николаевич — бессменный советский премьер на протяжении шестнадцати лет, начиная с середины 1964 года. Может, «до него», по версии смертельно больного Чухрая, это — вице-премьеры, число которых тогда доходило до дюжины? Гадать и уточнять мне не хотелось, да и теперь в этом нет смысла.



Григорий Чухрай

Г.Чухрай. Да, Сергей Параджанов на публичных мероприятиях в Киеве стал выражать солидарность с украинскими националистами. Он не кричал: «Хай живе Украина!», но явно подыгрывал им. Думаю, именно это — главная причина ареста Параджанова.

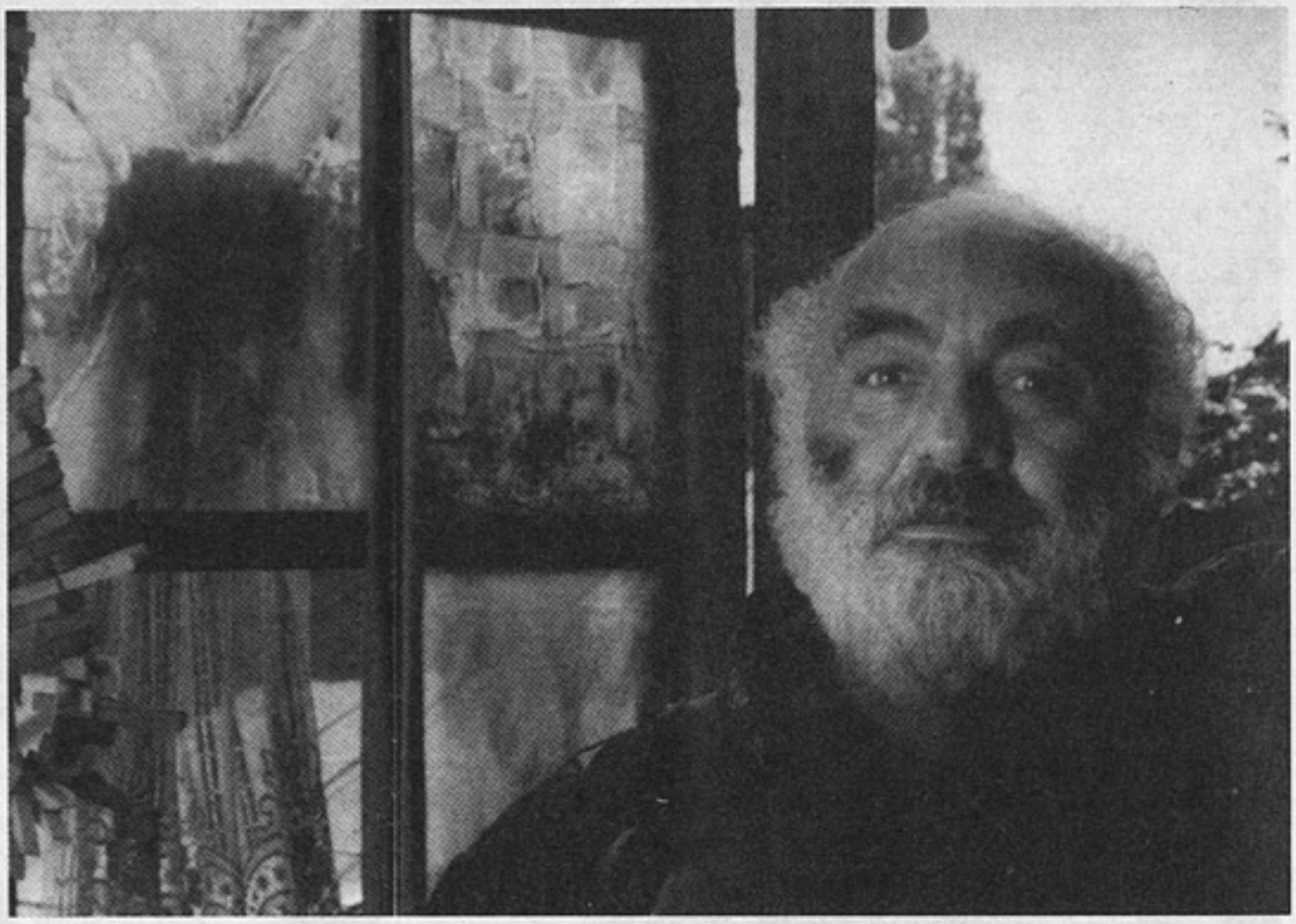
Г.Карапетян. Не считаете ли вы, что всесильная система внимательно присматривалась, прислушивалась к Сергею Иосифовичу, охотилась за ним? Может, его аресты в Киеве и Тбилиси — результат тщательно продуманной операции властных структур и спецслужб СССР – Украины — Грузии? Или Параджанов своим длинным языком, который ему сильно и много навредил, постоянно провоцировал «верха»?

Г.Чухрай. Думаю, последнее рассуждение ближе к реальной версии. Когда наступила долгожданная свобода, в советском кино появилось много плакальщиков, кричавших: «Меня «закрывали», не давали работать! А я ведь сочинил гениальный эпизод,кадр!» Простите, но все это брехня. Те, кто боялся тотали-

тарного режима, конечно, должны были, опасаясь за тяжелые последствия, как-то себя контролировать. Я про себя скажу: никого не боялся! После Великой Отечественной войны, которую довелось пережить, мне никто не был страшен.

Три пятилетки молчания Параджанова — это годы его молчания. Если бы я получил хоть одно лагерное письмо от него, наверное, защищал бы его более активно, переписывался с ним. Но никакое послание или сигнал за подписью «Сергей Параджанов» до меня не дошло. А в то время, говоря объективно, мои дела шли очень неплохо. Я стал довольно знаменитым — получил в Канне, на других зарубежных кинофестивалях премии... Может, это раздражало Параджанова? Потому что знаю, как люди, отсидевшие за решеткой, затем относились к тем, кто оставался на свободе.

В частности, я встретился с Солженицыным на большом совещании. Мы спускались по лестнице, Александр Исаевич оказался рядом. Тогда и похвалил он «Чистое небо». Позже прочитал в его воспоминаниях: «Участвовал во встрече деятелей культуры с Никитой Хрущевым, когда Чухрай защищал уже закрытый Союз кинематографистов СССР. Но в то время, когда мы ели



Сергей Параджанов

лагерную баланду, такие, как Григорий Чухрай и Константин Симонов, жрали семгу». Цитирую по памяти, но написано именно в подобных выражениях. Может, Александр Исаевич и единомышленники в чем-то и правы, но, думаю, по большому счету они ошибались. Никто из нас не стремится на нары. Тот же Солженицын оказался там не потому, что желал попасть в лагеря. Да что говорить? Христос не стремился на Голгофу! Его предали фарисеи и книжники.

Да, мои картины награждали. Правда, за первый фильм («Сорок первый») меня отдали под суд, за второй («Баллада о солдате») я был исключен из КПСС, за третий («Чистое небо») чуть ли не разогнали «Мосфильм». «Верхи» возмутились: как могли допустить, чтобы Чухрай снимал такую ленту? Но я на свою Голгофу не стремился. Действительно, в то время процветал. Но не благодаря тому, что мы жили в тоталитарном государстве. Наоборот, оттого, что власти активно боролись со мной.

Когда съемки «Сорок первого» завершились, картину сразу запретили. Мой соавтор по сценарию написал донос: «Под этой грязной белогвардейской стряпней я не поставлю свое честное имя». В моей памяти эти слова запечат-

лелись, как на магнитной пленке. Тогда я сказал Григорию Колтунову: «Каждый раз, когда будет возникать вопрос о «Сорок первом», обязательно стану называть вашу фамилию, цитируя донос». С тех пор свое обещание выполняю. Правда, стукачей более поздних созывов помиловал. Потому что понимал, что они воспитаны в тоталитарном государстве. Но этого — номер один — не простил. Почему? В те годы мне угрожал запрет на профессию, я бы не стал режиссером.

Г.Карапетян. Продолжив тему, процитирую эксперта: «Параджанов наносил вред тоталитарной эстетике, ибо его коллажное зрение убивало Большой Стиль. Его «Цвет граната» в большей степени манифест свободы, чем все перестроечные фильмы. И это коллажное зрение вызывало у государства желание прикрыть рот Параджанову, убрать его из кино». Вы согласны с подобной оценкой?

Г.Чухрай. На мой взгляд, желание приписать Параджанову роль борца с тоталитарным режимом если не вранье, то сильно притянуто за уши.

Г.Карапетян. Тем не менее, многие мои собеседники по «параджаниаде» называли его «диссидентом», «жертвой системы»...

Г.Чухрай. Подобный статус хорошо оплачивался. Тем самым эти люди, кстати, губили Параджанова, а потом на нем цинично зарабатывали моральный капитал. Поэтому представлять его в качестве неистового борца против тоталитаризма смешно. Ведь он всегда оставался свободным человеком.

И.Миньковецкий. Абсолютно свободным, не связанным никакими обязательствами ни перед каким режимом. При любом режиме он считал себя свободным.

Г.Карапетян. До такой степени, что повсеместно становился, скажу так, оратором без тормозов?

Г.Чухрай. Ну и что? Это нормально. Данное качество полностью отражало его характер. На самом деле он был не очень угодным власть имущим, бюрократам от искусства. Они его считали штукарем, несерьезным человеком.

Ирина Чухрай. Нигде, ни в Киеве, ни в Тбилиси, ни в Ереване, не могли с ним справиться. Параджанов вел себя естественно, будучи не согласным с «мнением» верхов, которое в советском обществе никем не могло обсуждаться. Тем более, осуждаться.

Г.Чухрай. Тем не менее не помню ни одного публичного выступления Параджанова, где он бы сказал: «Я не согласен с нашим режимом». Он был, уточняю, внутренне свободным человеком. Поэтому вел себя так, как ему хотелось.

Г.Карапетян. Значит, его скандальные выкрики (в том числе в московском Доме кино) после освобождения из украинских лагерей и грузинской тюрьмы — нарочитый эпатаж?

Г.Чухрай. Именно так!

Г.Карапетян. Юрий Клименко, замечательный кинооператор и абсолютно не публичный человек, рассказал мне, что когда он с Параджановым работал в Тбилиси над фильмом «Легенда о Сурамской крепости», Сергей Иосифович чуть ли не каждое утро, просыпаясь, с балкона своего дома матом кричал: «Эх вы, чекисты, сотрудники ЦК!»

И.Чухрай. Настоящий кураж. И больше ничего.

Г.Чухрай. Он кричал, когда это можно было делать. Не совсем это одобрялось, но в стране уже проклюнулась свобода.

И.Чухрай. Тогда за это голову не отрывали.

Г.Чухрай. Дополню. Параджанов никогда — во всяком случае, в те годы, когда я с ним общался, — не вступал ни в какие политические разговоры.

И.Чухрай. Тогда мало кто из деятелей культуры увлекался большой политикой.

Г.Карапетян. Но последний фильм Параджанова вышéл на экраны с посвящением Ленинскому комсомолу...

И.Чухрай. Мне кажется, он и это сделал совершенно искренне.

Г.Чухрай. А я думаю, Сережа, как прежде, продолжал играть.

Г.Карапетян. Лагеря и тюрьмы сломили его?

Г.Чухрай. В те черные годы и после них у нас происходили мимолетные встречи. Кажется, он не изменился с тех давних пор, как я его хорошо узнал в Киеве.

И.Чухрай. У меня сложилось схожее впечатление. В день московской премьеры «Легенды о Сурамской крепости» я, войдя в фойе Дома кино и увидев, что творилось на парадной лестнице, сказала: «Каким был Сережа, таким и остался». Помните, расставил девочек вдоль перил, постелил ковер, всех угощали апельсинами, орешками, восточными сладостями... Нет, мне кажется, Параджанов не сломался.

Г.Карапетян. А годы молчания для него, творческого человека, прошли впустую? Можно ли считать те пятнадцать лет вычеркнутыми из жизни?

И.Чухрай. По-моему, нет. Внутренне, что бы ни делал Сергей, он оставался талантливым художником. Таким проявился и в лагерях. Записывал сюжеты, черт знает из чего создавал коллажи. Без творчества он жить не мог. Вы представляете Параджанова, плюющего в потолок? Иначе он опустился бы, находясь за решеткой.

Г.Чухрай. Мне кажется, Параджанов и там вел себя так, как жил на свободе.

Из беседы с Иваном Драчом[3] (Киев, сентябрь 2001 года)

Иван Драч. Я учился в Москве на Высших сценарных курсах, где сценарное искусство вел Григорий Наумович Чухрай. Он как-то меня спросил в ходе обсуждения моего сценария: «Как ты считаешь, действительно в Параджанова можно влюбиться?» — «Почему вы это спрашиваете?» — «Понимаешь, я — знаменитый режиссер, молодой и еще ничего. Приходит ко мне красивая женщина и говорит: «Я слышала, Григорий Наумович, вы знакомы с Параджановым. Если его увидите, передайте привет и скажите, что очень его люблю, готова отдать жизнь свою за него!» Скажи мне, Параджанов действительно таков, что женщина может бесшабашно влюбиться?» — «Когда я ехал на сценарные курсы, он, изумительно красивый, тогда без седины, бородатый, в 1962 году пригласил туда, в Союз писателей Украины, молодых письменников. Принес охапку красных роз и каждому выступавшему вручал розу и говорил: «Этой розой пригвождаю тебя к кинематографу!»

И.Митьковецкий. Действительно, Сергей не увлекался политикой. Его интересовала красота. Он ее обожал, остро и горячо реагировал на нее. И очень любил сострить, развеселить. Когда его впервые хотели отправить за границу после триумфа «Теней», Яна, секретарша в приемной руководства Киностудии имени Довженко, занималась авиабилетами Сергея Иосифовича (я случайно стал свидетелем этой сцены), а Параджанов, войдя туда, громко заявил: «Мне заказывайте только в одну сторону». Или, помните, он своему соотечественнику и земляку, первому секретарю Союза кинематографистов СССР Льву Кулиджанову, отправил телеграмму после выхода на большой экран фильма «Преступление и наказание»: «Ваше преступление смотреть наказание».

Параджанов не умел приспосабливаться. Поэтому и испортил отношения с властью, позволяя себе такое. Вы говорили о его «длинном» языке. Я встретился с ним на «Мосфильме» в дни 50-летия Октябрьской революции. Он остроумно заметил по данному поводу: «Наступил климакс...» В Грузии в XIX — начале XX века был характерен особый тип людей — «кинто», — похожих на наших скоморохов. Пока Параджанову не предоставляли возможность снимать новую картину, он сам увлекался подобным творчеством.

Между прочим, первым человеком, возвестившим, что Григорий Наумович — режиссер известный, оказался именно Параджанов. Причем он сделал это задолго до того, как Гриша взялся за свою первую картину.

Г.Чухрай. А я этого не знал.

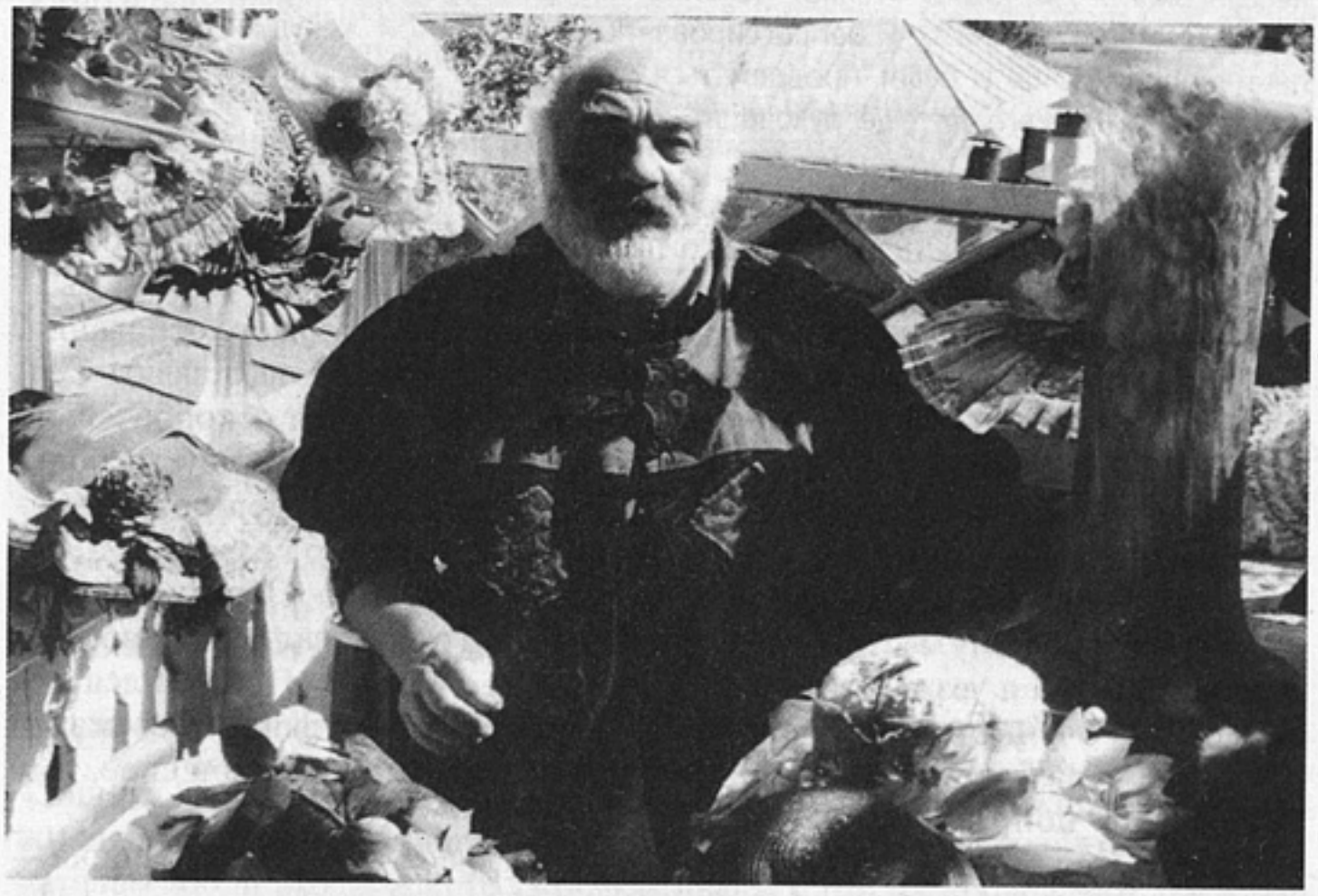
---

[3] Иван Драч — драматург, писатель, политик; в то время глава Госкомитета Украины по вопросам информационной политики, телевидения и радиовещания.

И.Митьковецкий. Зато Ирина помнит. Мы жили тогда на Рейтерской в Киеве. Всех, кто туда наезжал, встречал Сергей, становясь потрясающим гидом и показывая достопримечательности украинской столицы. Надо было прийти на Андреевский спуск в полнолуние: водил туда ночью, вовремя будил... Для него красота — кислород, он без нее задыхался. Какая там политика, эпатаж?!

Чухраи жили в общежитии. Донской и вы, Григорий Наумович, напомню — на втором этаже, на первом в одной комнате располагались Сурен Шахбазян, Параджанов, Хуциев и Миронер. Четыре койки, у окна стол, у двери шкаф. У меня уже была семья. Сергей нас с Леной поселил у приятелей своих друзей: жена — армянка, муж — полковник КГБ. В этой трехкомнатной квартире многие гостили. Когда Ирина приехала с Павликом, Параджанов привез их к нам, на Рейтерскую, где они переночевали. Утром Ира столкнулась на кухне с хозяйкой. После чего та стала выговаривать Сергею: «Ты что водишь сюда женщин — у меня растет дочь!» — «Ты знаешь, кто она такая? Жена знаменитого режиссера». Он словно в воду глядел.

Когда Гриша с Герасимовым пытались помочь Параджанову, это была характерная работа для Чухрая и Сергея Аполлинариевича. Григорий Наумович ездил, напомню, в Молдавию, когда у Калика случилась беда — ЦК компартии республики запретил картину «Человек идет за солнцем». Фильм спасли.



Сергей Параджанов

Таким же образом Герасимов выручил Гену Габая и его ленту «Зеленый фургон» в Одессе, когда параджановского однокурсника по ВГИКу лишили режиссерского звания, перевели в ассистенты...

Г.Чухрай. Теперь, простите за нескромность, моя очередь дополнять. Когда Лёня Осыка снял картину на Украине, его тоже закрывали: мол, снял антисоветскую ленту. Ничего подобного! Да, она не была выстроена по лекалам соцреализма, а это раздражало чиновников. А я приехал, защитил его — фильм вышел на экран.

Г.Карапетян. Параджанов после освобождения говорил Тарковскому (и не только ему): «Тебе нужно посидеть в тюрьме хотя бы год». Как вы считаете, что он имел в виду?

И.Чухрай. Сережа не бравировал. Потому что хорошо знал соотечественников. Если русский человек отсидел в тюрьме несправедливо или его насильственно выслали за границу как диссидента, то перед нами великомученик?

Г.Карапетян. Из лагерей Параджанов привез, рассказывают, четыре сценария, которые намеревался сам поставить. К сожалению, ничего не получилось.

Если не считать картину «Лебединое озеро. Зона», сюжет которой Параджанов продиктовал Ильенко. Чем объясните последующее после освобождения молчание Параджанова?

И.Миньковецкий. Красота — воздух, которым он дышал. А о жизни за решеткой надо было рассказывать другим языком.

Г.Чухрай. Изо всех сил старались те, кто топил Параджанова. Они потом говорили, что Сережа — борец за свободу. Ему это, повторяю, нравилось. Он стал изображать из себя «борца», но подшучивая, не всерьез. Может, я ошибаюсь. Потому что в правозащитном движении разбираюсь очень плохо.

И.Чухрай. Параджанов до мозга костей был настоящим художником, но киношники и иное его окружение не принимали всерьез Сергея Иосифовича.

Г.Чухрай. Особенно чиновники.

И.Чухрай. Параджанов, провоцируя их, вел себя снисходительно к бюрократам, отчетливо понимая, что дурачит их.

Из интервью Сергея Параджанова канадскому радио (февраль 1988 года)

Что революция? Сколько потеряла русская интеллигенция? Почему выпустили Рахманинова, Стравинского, Репина? Куда бежали танцоры наши? Что это такое? Я считаю, что потери и сегодня происходят. Это, знаете, не надо украшать «ренессансом»... Уже было «теплое течение Гольфстрим»... Чухрай снимал звезду, освобожденную на руках у репрессированных... Все в той же удивительной степени продолжается и будет продолжаться, потому что в силе поколение пенсионеров, которые сегодня еще руководят...

Г.Карапетян. Какова ваша версия: сочинил ли кто-либо, допустим, в Кремле, циничный сценарий, цель которого после освобождения Параджанова — выгнать его за границу?

И.Миньковецкий. Подобный вывод не имеет под собой никакого основания.

Г.Чухрай. Мура! Чиновники не любили его за острый язык. Но выставлять Сергея Параджанова теперь в качестве политического деятеля оскорбительно и унизительно для него самого. Потому что я к политикам отношусь с большим пренебрежением, мягко говоря. Параджанова это не интересовало. Абсолютно согласен с Илюшей — его волновала прежде всего красота.

...Я приехал в Киев, работая в те годы на «Мосфильме». Параджанов повел меня к хорошему мастеру керамики Головко. Тот показал всех своих «баранов». А когда я уезжал обратно, Параджанов спросил: «Понравился Головко?» — «Очень». — «Что именно?» — «Гриф на голубом фоне». Сережа залез к себе за пазуху: «На! Дарю тебе!» Оказывается, именно его он спер. Ему тоже «Гриф» понравился.

И.Чухрай. Кроме того, он нам подарил подсвечник *(показывает)*, а Пашке — старинные часы.

И.Миньковецкий. Когда вы только приехали в Киев, ему Параджанов еще презентовал игрушечный револьвер.

И.Чухрай. Не случайно Параджанова любили все дети «Мосфильма» и Студии имени Довженко. Они его обожали, даже играли в «Сережу Параджанова». Шестилетний Паша, как теленок, за ним бегал. Дети безошибочно чувствовали человека, который с ними всерьез занимался, так он отдавал себя малышам.

Насчет красоты... Когда я приехала в Киев, Сергей встречал меня, постоянно опекал, пока Гриша работал в Одессе. Однажды Параджанов пришел с предложением: «Спортсмены из Румынии, проезжая через Киев, привезли бурочки для детей шести-семи лет». Тогда ведь в универмагах царила гулкая пустота. «Ты должна их взять». — «Сколько стоят?» Отдала последние деньги, готовясь к зиме. Он принес очень красивые бурки, две на выбор. Я взяла побольше размером. Потом у него, на Рейтерской, на этажерочке, увидела бурку поменьше. «Сережа, ты себе оставил? Зачем тебе?» — «Они так мне понравились. Кому-нибудь подарю!» Вот до какой степени красота была у него на первом месте. Он ее видел чаще, чем мы.

И.Миньковецкий. На студии все проходили флюрографию...
Г.Чухрай....Сережа тоже пришел. Разделся. Врач резко выпалила: «Я же просила снять свитер». Мне кажется, он сам придумал про свою «шерсть»...
Г.Карапетян. Напомню, кто подписал опубликованный в СМИ некролог Параджанова: Абуладзе Т.Е., Айтматов Ч.Т., Беликов М.А., Гельман А.И., Губенко Н.Н., Гумбаридзе Г.Г., Гуренко С.И., Дегтярев А.Я., Дзасохов А.С., Ильенко Ю.Г., Исраэлян С.Х., Камшалов А.И., Капто А.С., Карпов В.В., Климов Э.Г., Маркарьянц В.С., Масол В.А., Наумов В.Н., Озеров Ю.Н., Олейник Б.М., Распутин В.Г., Ульянов М.А., Худоназаров Д.Н., Хуциев М.М., Чухрай Г.Н., Чхеидзе Р.Д., Шенгелая Г.Н.

Почему вы после размолвки с Параджановым согласились вести вместе с Софико Чиаурели вечер его памяти в столичном Доме кино в 1990 году вскоре после его кончины в Париже и похорон в Ереване?
Г.Чухрай. Потому что я его искренне любил. Наконец, меня попросили. Сергей Параджанов — незаурядная личность. Вспоминать о нем приятно, ибо забвение любого Художника считаю преступлением.
И.Чухрай. Однажды Сережа прислал свой малоизвестный сценарий преподавательнице литературы ВГИКа Ольге Игоревне Ильинской. Затем он пригласил ее на просмотр «Легенды о Сурамской крепости». Стоя на сцене Дома кино и обращаясь перед показом фильма к зрителям, Сергей сказал ей: «Я вас благодарю! Вы моя любимая учительница!» Он столько приятных слов сказал ей публично, что Ильинская прослезилась. Про сценарий она мне говорила: «Замечательная вещь! Просто гениально!»

«Радиоперехват» («Эхо Москвы», 18 июня 2007 года)
Т.Кеосаян. Не люблю слово «авторское», потому что любое кино, если неплохое, — уже авторское. Поэтому для меня Григорий Наумович Чухрай — ярчайший представитель авторского кино. С фильмами «Сорок первый», «Баллада о солдате». Но человек, которому нравится Ларс фон Триер, скажет: «Да что же, Чухрай, это просто, все его любят, как это может быть авторское... Вот Ларс фон Триер у кого-то вызывает идиосинкразию, а кто-то считает, что он великий.
К.Ларина. Я считаю, что он великий.
Т.Кеосаян. Правильно, но, вот видите, разница.
К.Ларина. Но это мне не мешает любить Григория Чухрая.
Т.Кеосаян. Думаю, это связано с вариативностью воспитания...

Вместо P.S.

«Защита Параджанова» — далеко не единственный сюжет в богатой драмами жизни Григория Наумовича Чухрая. В ту же эпоху застоя он, будучи председателем жюри Московского кинофестиваля, с той же последовательностью и принципиальностью успешно переиграл идеологов коммунистического режима, продемонстрировав всему миру блестящую миниатюру «Защита Феллини» с вручением Главного приза Фильму «8 ½». А сколько лет жизни отняла у Чухрая его мужественная работа в созданном им Экспериментальном творческом объединении, где начинали Л.Шепитько, А.Смирнов, Г.Данелия, Э.Лотяну, П.Тодоровский... Лично мне очень жаль, что при всем этом сколько и прославленных коллег (включая С.Параджанова), и простых людей так и не успели (может, не захотели) сказать Мастеру простое «спасибо».

Ч Т Е Н И Е

Беата Тышкевич

БЕАТА ТЫШКЕВИЧ

Не всё на продажу

Каролине и Виктории,
которые для меня — всё

...Я успела родиться перед войной, 14 августа, за год до длинной и страшной немецкой оккупации. Появилась я на свет в Вилянове, в левом крыле дворца, со стороны садовых террас, где последние владельцы Вилянова, люди великой доброты и сердечности, граф и графиня Браницкие предоставили апартаменты моим родителям. Поэтому парк со стороны сада, терраса, где сидят два льва, и пахучие, согретые солнцем самшиты — это пейзаж и запахи моего детства...

Мне дали имя в честь Беаты Браницкой, Адам Браницкий[1] стал моим крестным отцом, а крестной матерью — подруга моей Мамы Хелена Езерская. В Вилянове меня крестили — последней перед войной. Согласно тогдашним правилам, на метрике скрупулезно перечислены все, кто присутствовал на таинстве. У меня сохранился крестильный образок.

От того времени у меня в памяти сохранился лишь какой-то яркий промельк, какие-то трудно определяемые образы, отрывочные мгновения... Лучше запомнилось то, что имеет отношение к климату, все связанное с летом, потому что в летние месяцы мы и жили обычно в Вилянове. Прогулки до Натолина, откуда в погожий день хорошо виден Вилянов, пикники, поездки в ландо, солнце, зелень... И земляника со сливками, и чаепитие на траве. Сбор малины в белоснежных перчатках: малину срезали ножницами и складывали в круглые корзиночки (плодоножки оставляли, чтобы ягоды сохраняли форму и не съеживались во время переноски) . Так же, в перчатках, собирали другие ягоды и фрукты: их никогда не трогали руками, чтобы они не потеряли цвет, запах, восковой налет. Для сбора яблок использовались полотняные мешочки на длинных палках. Мешочки окаймляли острыми и глубокими зубцами, чтобы аккуратно срезать плоды.

Фрагменты. Публикуется по: Beata T y s z k i e w i c z. Nie wszystko na sprzedaz. Studio Marka Iebkowskiego, Warszawa, 2003.

©Beata Tyszkiewicz.
©Ирина Рубанова (перевод, примечания).
Выражаем благодарность Беате Тышкевич за предоставленное право опубликовать фрагменты и фотографии из ее книги.

[1] Граф Адам Браницкий, человек весьма состоятельный, никогда не имел при себе денег. От него легче было получить дом в Париже, чем десять злотых. Он прославился тем, что некогда в Париже заложил в ломбард коллекцию из трехсот розовых жемчужин и забыл их выкупить. Его любимой едой были помидоры с тертым хлебом, приготовленные на сковороде. Он всегда ходил в «одном» костюме (на самом деле ему шили одинаковые костюмы и потихоньку заменяли ношеные новыми) — *Прим. авт.*

Вилянов был большим прекрасным домом[2]. Королевская часть всегда оставалась королевской, и ею не пользовались, в остальном доме кипела жизнь. За стол садилось столько человек, сколько в данный момент было в доме, и каждого встречали тепло и радушно. Когда я однажды заболела, мне подарили кролика. Его звали Трусь, днем он разгуливал по саду, а ночью спал в моей кроватке. Трусь любил сладости, объедался ими, что, конечно, не шло ему на пользу. У меня была еще старая черепаха, любившая ползать по дну малого бассейна.

Жаль, что почти не сохранилось фотографий времен моего детства. Существует только то, что оказалось у кого-то. Однажды в Кракове меня остановила незнакомая женщина, и я получила от нее карточку, сделанную здесь, на площади Главного рынка. Мне на этой фотографии четыре года, я кормлю голубей перед Мариацким костелом.

Из Вилянова мы часто ездили пить чай в Натолин, ехали в открытых колясках, запряженных прекрасными лошадьми. Натолин также принадлежал Браницким. На газоне перед дворцом я с азартом ловила маленьких зеленых лягушат, выпускала их и снова ловила. Парк здесь был роскошный. Если утром тихонько, на цыпочках подойти к окну, через огромные до самого пола окна натолинской библиотеки можно было увидеть оленей и лосей среди исполинских вековых деревьев — впечатление, будто смотришь на оживший гобелен... Когда немцы заняли Натолин, они поубивали и съели всех обитателей парка. Это был конец счастья...

Мое безоблачное раннее детство, обещавшее самую счастливую жизнь на свете, спустя годы видится немного нереальным, как будто я прочитала о нем в книжке или увидела в фильме. Иногда мне кажется, что все эти события случились с кем-то другим, но ведь золотовласой девчушкой из текста Агнешки Осецкой была я.

Солнце в гербе

Это было так. Сияло солнце. Девочка с золотыми волосами скакала по солнечным аллеям парка виляновского дворца. Как раз была пора чаепития. Девочка уже уплела полную тарелку земляники, а теперь рыскала по знакомым дуплам старых деревьев. Ее тетя, графиня Браницкая, рассказывала, что гномики прячут там душистое печенье. И вдруг — взрыв, вихрь, смерть... Ураган мировой войны навсегда сметает этот мир. Всему конец — парку, дворцу, солнцу... А гномиков теперь распределяют по карточкам...

Моя Мама Барбара, урожденная Рехович, была поразительная женщина. У нее была изумительная фигура, она прекрасно одевалась. Вещи она заказывала по своим размерам в «Телимене». Я унаследовала от нее энергичный характер и ... мягкий нрав. С моим Отцом Кшиштофом Тышкевичем, стройным, очень элегантным молодым человеком с усиками и холеными руками, Мама встретилась в Кракове на сельскохозяйственном факультете Ягеллонского университета. В рассказах Мамы студенческие годы всегда представали счастливейшим периодом ее жизни. Правда, ей не нравилось изучать зоотехнику, но Мамин отец Казимеж, вырастивший в одиночку четверых детей (моя бабушка Мария умерла молодой от воспаления легких), принял решение за нее: «Бася, иди на сельскохозяйственный факультет, выбери животноводство, это полезно для здоровья...»[3]

---

[2] Вилянов — летняя резиденция короля Яна III Собеского, хранящая множество исторических и художественных ценностей и в этом плане не имеющая равных в Европе. У семьи Собеских Вилянов купила Хелена Сенявская, урожденная Любомирская, вдова Адама, а от нее в результате ряда наследований Вилянов достался графине Потоцкой, вдове Августа, которая прибавила ему красоты и торжественности и ничего не утратила. У нее не было детей, и она завещала дворец племяннику графу Ксаверию Браницкому, который в свою очередь, оставил его сокровища сыну Адаму, женатому на Беате Марии из Потоцких — *Прим. авт.*

[3] Дед моей Мамы Юзеф Рехович работал в школе во Львове. Отец деда был профессором факультета архитектуры Львовского политехнического института, в 1933 году его избрали депутатом сейма. У деда было четверо детей: мой дед Казимеж, Мариан — епископ и ректор Католического университета в Люблине, Роман — врач и Зофья — монахиня — *Прим. авт.*

1942 год. Краков. Я кормлю голубей перед Мариацким костелом

В знакомстве, а потом и браке моих родителей не было бы ничего необыкновенного, если бы не одна подробность. Как-то, рассматривая вместе фотографии Мамы ее добрачной поры, они заметили, что на снимке, сделанном на площади св. Марка в Венеции, обычном снимке, какой, несомненно, есть у всякого, кто когда-либо там побывал, среди голубей, на втором плане, рядом с моей Мамой проходит как раз... мой Отец. Снимок был сделан до того, как они познакомились.

Венчание родителей состоялось в Варшаве, в костеле на площади Спаси-

теля. На венчании не было матери моего Отца, видно, не могла она примириться с выбором сына. После свадьбы молодые поселились на Кшивом Коле. Оба работали. Мама зарабатывала ровно столько, сколько надо было платить моей няне. У Отца был антикварный магазин, его заработок составлял основу нашего существования. Состояние родителей Отца никак не влияло на наш уровень жизни, но до войны нам всего хватало.

Когда началась война, я все больше времени проводила в Вилянове под присмотром панны Иренки, моей няни.

Кажется, что такой маленький ребенок не может многое помнить, потому что видит войну по-другому или вообще ее не замечает, но я и сегодня помню зловещий рев самолетов, затягивающих небо над Варшавой, истошный вой сирен, сгоняющий всех в укрытие. Вижу панику, вижу мечущихся людей, пытающихся спрятаться в случайных подворотнях, чтобы выжить, чтобы спасти жизнь. Я помню облавы на Старом Мясте... Однажды, когда мы с Мамой возвращались с прогулки со стороны Свентоянской и я везла за собой на веревочке коляску с куклой, два огромных армейских грузовика на полной скорости вдруг подкатили к «Василиску» и «Фукеру»[4]. От грузовиков исходила угроза. Из кузова выс́ыпали немецкие солдаты и начали хватать всех, кто только ни попадется. Тогда Рынок Старого Мяста вымощен был булыжником, бежать по нему очень трудно. Мама крепко схватила меня за руку и понеслась, а я буквально летела по воздуху, перебирая ножками, но при этом не выпускала из ладони коляску с куклой, которая прыгала, подскакивая, по мостовой. Это было что-то невероятное! Мы успели добежать до дома, но еще и сейчас этот кошмар возвращается ко мне во сне...

Другое событие, которое также сохранила моя память, — это похороны Кучеры[5]. Мы постоянно жили в Варшаве, на улице Кшиве Коло, 4, в доме рядом с Каменными Сходками. Его купили в 1918 году, и он принадлежал отцу моей Матери Казимежу Реховичу, инженеру-архитектору, получившему образование во Львове, откуда, как я уже говорила, происходила его семья, и Марии, в девичестве Харыш. Дом был замечательно распланирован, строгие интерьеры, высокие потолки, балочные перекрытия, окна, выходящие с одной стороны на улочку, с другой — на Вислу. Похоронная процессия должна была пройти по набережной Вислы в сторону Цитадели[6]. Опасаясь покушений, немцы приказали всем, у кого окна выходят на реку, выйти из домов. Однако отец моей Мамы решил, что мы останемся. Мы не открывали окна, в доме стояла абсолютная тишина, чтобы не привлечь внимание немцев. Под окном, выходящим на Кшиве Коло, прохаживался солдат с винтовкой на плече. Я сидела за столом у Отца на коленях, мы вклеивали фотографии в альбом — занятие, рассчитанное на то, чтобы угомонить ребенка. Но я ощущала разлитую в воздухе тревогу. Не сохранился не только тот альбом, не сохранилось ничего из дома на Кшиве Коло, который во время Восстания был превращен в госпиталь, а после в пыль разбомблен немцами вместе со всей Старувкой[7].

После освобождения Мама вернулась в Варшаву и хотела попасть в наш дом на Кшиве Коло. Мама шла по Новому Святу, по обломкам, громоздившимся до высоты второго этажа, из обломков выступали макушки уличных фонарей. Мама шла и плакала. В руинах она отыскала только железную табличку с надписью «Кшиве Коло, 4», обгорелую миниатюру с моим изображением в серебряной рамке и серебряный кубок из коллекции моего Отца... Миниатюру Мама пожертвовала Национальному музею для большой послевоенной выставки «Варшава обвиняет», а кубок и сегодня стоит у меня на сто-

---

[4] «Василиск», «Фукер» — знаменитые рестораны на площади Рынка Старого Мяста в Варшаве.

[5] Командующий войсками СС и полиции генерал Франц Кучера был убит польскими патриотами-подпольщиками 1 февраля 1944 года. — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[6] Цитадель (или Александровская цитадель) — тюрьма, выстроенная царскими властями в Варшаве в 1830-х годах. Позже служила помещением для армейских складов. В годы фашистской оккупации была местом расстрела патриотов.

[7] Так варшавяне называют исторический центр своего города Старе Място.

лике, вызывая воспоминания об ушедшем, а точнее, обрывки этих воспоминаний.

На Литовской улице, недалеко от аллеи Шуха, у родителей моего Отца Ирены и Юзефа Тышкевичей был небольшой дворец. Он стоит на своем месте и сегодня, визави театра «Сирена». Теперь там размещается посольство Словакии. Окна домовой часовни выходили во двор здания гестапо, там, где теперь помещается Министерство иностранных дел. Мать моего Отца Ирена Тышкевичова, урожденная Езерская, дружила с тогдашним папским нунцием в Польше Акилле Ратти, будущим папой Пием XI[8]. Он освящал часовню на Литовской, там висела его фотография с дарственной надписью, что имело определенное значение во время оккупации. Когда весь квартал вокруг аллеи Шуха был занят немцами, дом моих дедушки и бабушки являл собой исключение, но лишь до поры до времени, пока немцы не вспомнили о нем.

Родители моего Отца были людьми XIX века по укладу жизни, правилам и привычкам, ну, может быть, Ба немного отличалась, потому что сама водила машину, но за рулем всегда восседала в шляпе с большими полями. Они не чувствовали угрозы, которая над ними нависла, потому что были лишены инстинкта самосохранения. Им казалось, что хотя вокруг идет война, в доме ничего не должно измениться, потому что они люди состоятельные и у них сделаны припасы.

Мать моего Отца не обращала внимания на реальность, она просто не хотела принимать мир, перед которым чувствовала себя бессильной.

Отец моего Отца Юзеф Тышкевич, его мы называли Де, был, мягко говоря, экономным человеком. В подвалах на Литовской стояли бочки с маслом, но хлеб этим маслом мазали только ему. Чтобы никого не обидеть, намазанные куски клали на тарелку маслом вниз. Экономность Де не слишком ему помогла. В конце концов все и так пропало.

Во дворце на Литовской улице между рамами высоких окон столовой лежали рулоны денег, которые должны были обеспечить наше благополучие на долгие месяцы оккупации. Состояние, так изобретательно обращенное в эту форму, скукоживалось и девальвировалось на глазах.

Дом на Литовской был раем для маленькой девочки, инфантильно прекрасным раем. Я помню праздники Рождества Христова: огромный длинный стол, крытый зеркальным кафелем, в котором отражался блеск позолоченных тарелок, среди приборов — толпы крошечных гномов, катающихся на коньках по кафелю, как по льду. Это мне нравилось больше всего...

К Пасхе всегда готовили мазурки из песочного теста. Их украшали гроздьями засахаренной смородины, при этом обязательно в национальных цветах: белой и красной. Из смородинок вынимали зернышки. Я унаследовала от Ба и саму эту традицию, и неукоснительность ее соблюдения.

Я обожаю заготавливать засахаренные фрукты, варить варенье из лесной земляники, сохранять в сахаре лесные фиалки. В фиалках есть поэзия, необычный цвет, запах, немного фривольная форма и чудесный вкус. Их нетрудно заготовить, но сначала надо весной выбраться в лес, найти фиалки, нарвать их, насладиться их ароматом и после этого безжалостно заточить их в морозилку. Потом сделать не очень густой сироп (ни в коем случае не горячий, только теплый), каждый цветок в отдельности окунуть в сироп и на смазанном маслом пергаменте разложить сушиться. Обсыпать сахарной пудрой, сложить в баночки, тщательно закрыть, ну а потом похрустывать в свое удовольствие. Я хорошо себя чувствую, когда на полках кладовки стоят банки с ежевикой в сахаре и шоколадки, сделанные домашним способом из шоколадной массы, разлитой по формочкам из расколотого пополам грецкого ореха. Еще я люблю делать марципаны из молотого миндаля, сливок и сахара.

---

[8] Акилле Рати (1857—1939) — мирское имя и фамилия папы Пия XI (избран кардинальским конклавом в 1922 году). Папским нунцием в Варшаве был в 1919 году.

Мои родители вскоре после свадьбы

В моей семье не говорили «крестница», только «крестная дочь». Существуют такие естественные слова, как «теща», «зять», «бабушка», «дедушка». Но Мама никогда не произносила «теща», всегда только «мать моего мужа». Она говорила: «моя мама», «мой отец», но никогда «ваш дедушка». К отцу моей Мамы, несмотря на то что он был нашим дедом, мы обращались по имени, в четыре года я звала его Казё. Когда я родилась, отец моей Мамы сказал ей: «Бася, тот факт, что у тебя есть дети, еще не означает, что я дед»[9].

Он всегда со мной шутил; бывало, например, предлагал поменяться одеждой: он наденет мое хорошенькое голубое платье, а я его брюки. Однажды я так разнервничалась, что сказала ему: «Казё-дедуль».

До сентября 1939 года моя Мать работала в Польском институте экспорта при Министерстве промышленности и торговли в Варшаве. Во время оккупации ей удалось найти место в какой-то конторе. Она вспоминала, что од-

[9] Непреложным семейным этикетом объясняется строгое правило Б.Тышкевич — писать с прописной буквы слова «Папа», «Мама», «Отец», «Мать». Эта привилегия дана исключительно родителям.

нажды, возвращаясь с работы, вошла в ресторанчик, чтобы съесть свое любимое блюдо. Не успел официант поставить перед ней тарелку, как появились немцы. Со всех присутствующих в зале они собрали кеннкарты, Мама тоже отдала свою и вернулась к столику, чтобы доесть еду. Она не знала, когда ей удастся поесть в следующий раз. Управившись, она обнаружила, что осталась одна в ресторане. Всех забрали. Мама спаслась, но у нее не было больше кеннкарты. Потом подруга родителей австриячка Ильзе Глиницка, вышедшая замуж за поляка, нашла ее документы в гестапо и принесла нам.

Отец вместе со своим двоюродным братом красавцем Бенедиктом Тышкевичем, которого все звали Бисем, впоследствии известным музейщиком, держал антиквариат на улице. Мазовецкой, 13. У Бися был свой рикша, на его коляске красовался герб Тышкевичей — звезда и золотой полумесяц на голубом фоне с графской короной, украшенной страусовыми перьями. В 2002 году на блошином рынке на Коле я купила брату подарок ко дню рождения — серебряный венский портсигар в полоску, с внутренней позолотой и надписью «I приз за победу в забегах рикш в Варшаве 25 июля 1941 года» и подписью «Бися» — Бенедикта Тышкевича. Сегодня трудно себе представить, что во время оккупации проходили соревнования рикш!

В октябре 1942 года родился мой брат Кшиштоф Ян Бенедикт. Он родился как-то бестактно — ночью. Отец просил не будить его, потому что на следующий день у него может разболеться голова...

Немцы питали слабость к аристократии. Квартал вокруг Литовской улицы был сплошь немецкий, гитлеровцы чувствовали себя здесь очень уверенно. Им был нужен дом родителей моего Отца: соседство поляков раздражало немецкие власти. Однажды зимним утром, предупредив предварительно по телефону, в дом на Литовской явился генерал гестапо с адъютантом. Поначалу он испытал изумление при виде богатого убранства комнат и висевшей на стене фотографии Пия XI, но, придя в себя, предложил продать дворец немцам. Мать моего Отца приняла его в оружейной, где на видном месте гордо красовалось богато отделанное седло Стефана Чарнецкого — крытое зеленым бархатом, вышитое золотом, отделанное нефритовыми кулонами с золотой инкрустацией, украшенное драгоценными камнями. Рядом стояло ружье Стефана Батория с прикладом,инкрустированным слоновой костью, — подарок от Михала Радзивилла. В углу было сложено гусарское снаряжение Любомирского, а на стене висел гобелен 1685 года[10]. Генералу она коротко заметила, что продажа дома не входит в планы семьи.

Однако вскоре визит повторился, генерал предложил переехать в другой дом. «Солдаты, — уверил он, — перенесут всю библиотеку, мебель и ценные коллекции».

Житейская прямолинейность Ба и отсутствие у нее представления о реальной ситуации были причиной того, что она не придала значения этим переговорам и попросила генерала больше не возвращаться к этой теме.

Третий визит в августе 1944 года был коротким и трагическим. Всех мужчин вывели из дома и расстреляли на месте: отца моего Отца, слугу Казимежа, повара и мужа горничной, оказавшегося в доме случайно: его попросили занести какие-то вещи. Де успел передать моей Матери, которая как раз была там, инкрустированный золотом кулон, снятый с пышного седла Чарнецкого, сказав, что этот предмет может когда-нибудь послужить доказательством того, что историческое седло находилось в нашем владении. Я храню его по сей день. Остальным обитателям дома немцы отпустили пять минут на то, чтобы его оставить. В течение этих пяти минут Ба искала ключик от шкафчика, куда заперла свои черные перчатки. В последний момент она еще со-

[10] Коронный гетман Стефан Чарнецкий (1599—1665) командовал польскими частями в многочисленных войнах XVII века — с Пруссией, Малороссией, Швецией; Стефан Баторий (1533—1586) — польский король и полководец; Радзивиллы, Любомирские, Браницкие — крупнейшие семьи польской магнетерии.

брала всех домашних в часовне и совершила с ними обряд причастия, после чего взяла с собой реликвию Святого Креста — две маленькие щепки, лежавшие на кресте, и сосуд с облатками. После освобождения это составило все ее приданое, с которым она вступила в монастырь в Лясках.

Восстание[11] застало меня и брата в Вилянове. Мама и Отец находились в Варшаве. Мама поехала туда, чтобы отдать в починку мои туфельки. Вернуться она уже не смогла, потому что Вилянов оказался отрезанным от города. Отец мой, которому не привелось служить в армии, потому что он страдал серьезной болезнью сердца, сражался в Восстании и был за это награжден Кавалерским Крестом ордена Virtuti Militari. Из воспоминаний Моники Жеромской я знаю, что Отец отважно воевал в районе Воли... в костюме из английской фланели и замшевых перчатках цвета лосося: одетый, как для парадного визита.

С самого начала Восстания у нас не было никакой связи ни с Мамой, ни с Отцом. Так мы и оставались в Вилянове на попечении Браницких и нашей преданной няни панны Иренки.

Момент, когда немцы стали уходить из Вилянова, наступил как-то внезапно. В один прекрасный день к дворцу подъехали машины и фуры с венгерскими солдатами. Когда русские приблизились к Варшаве, на нашей линии фронта немцев заменили венграми. Русская артиллерия обстреливала Варшаву, всех, кто содержался под домашним арестом, выпустили. Венгерский полковник объявил, что теперь они, венгры, будут нас защищать. Он разрешил нам быть вместе. И мы почувствовали себя в большей безопасности.

Из Вилянова Восстание выглядело страшно. Над Варшавой висело красное зарево. А ведь там были наши родители. Во дворце, кроме нас и венгров, не было никого. Весь Вилянов уже выселили. Вскоре пришел приказ интернировать нас и вывезти в Неборов.

Дали только час или два, чтобы собрать самые необходимые вещи. Нам с Кшисем и панной Иренкой особо нечего было собирать. На армейские повозки впопыхах грузили кур, зарезанную накануне корову... Мы помолились и двинулись в путь. Нас, детей, посадили в повозки, запряженные прекрасными арабскими скакунами, со стороны могло показаться, что мы отправляемся на прогулку.

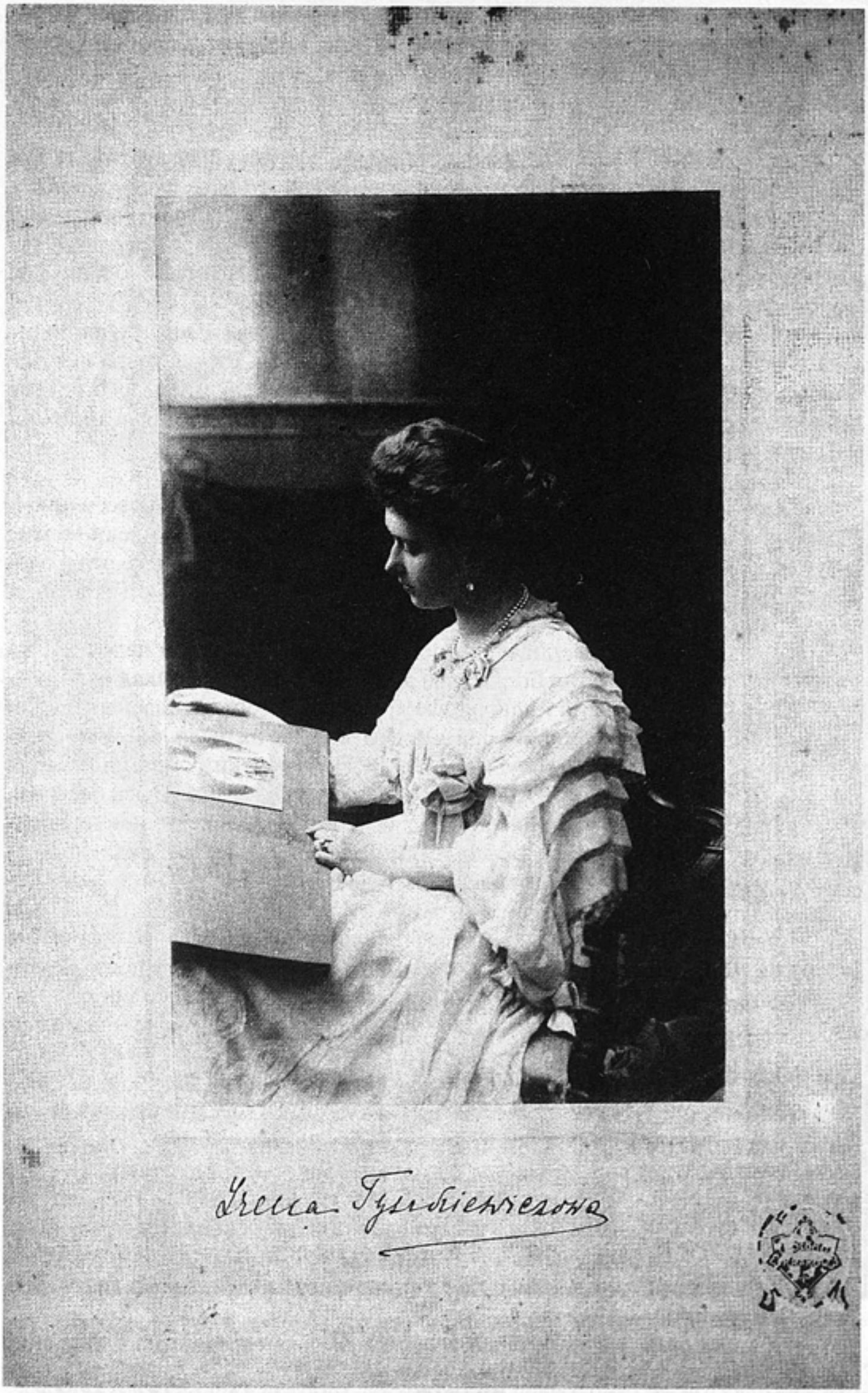
Только панна Иренка горько плакала. Я ничего не знала, но, оказывается, пришло известие, которое, на счастье, оказалось недостоверным, будто наша Мама погибла в Восстании.

В Неборове нас вышла встречать кузина Браницких, женщина исключительной красоты Изабелла Радзивиллова. Дворец был забит до отказа. Мы разместились в брошенной, неотапливаемой школе. Было страшно холодно, а на нас была летняя одежда. Благодаря Изабелле Радзивилловой, которая дала нам одежду своих детей Крыси и Фердинанда, нам нашлось, во что одеться.

Однажды, уже поздней осенью, в очень холодный день мы получили известие, что мой Отец будет проезжать в эшелоне с военнопленными через станцию Беднары. Беата Браницкая велела запрячь араба в повозку, и мы поехали с Кшисем и панной Иренкой. Пронизывающий холод и, наверное, нервная ситуация были причиной того, что у меня зуб на зуб не попадал, а мои руки в белых летних перчаточках буквально заледенели. Проезжавший поезд даже не остановился на станции, но мне показалось, что в маленьком оконце в конце одного из вагонов я увидела Отца. Может, только показалось?.. Я стояла в повозке и махала ручкой. Все... Так я увидела Отца в последний раз перед разлукой на много-много лет...

Моя Мама и Ба сидели в лагере в Прушкове. Каким-то чудом их сумел вызволить оттуда Мамин университетский коллега из Кракова, сотрудничавший

[11] Варшавское восстание против фашистских оккупантов началось 1 августа 1944 года.



Мать моего Отца Ирена Тышкевичова, урожденная Езерская

с Международным Красным Крестом. Мама, как только узнала, где мы, приехала в Неборов, но провела с нами только одну ночь. Она всегда умела точно оценить ситуацию, была мудрой и обладала исключительной интуицией. Она увидела, что в Неборове скопилось слишком много аристократии, и заподозрила, что это произошло отнюдь не случайно. И Мама тут же приняла решение уехать из Неборова и забрать нас с собой в Краков. Так она спасла нас от ссылки в глубь России, в Красногорск, куда вывезли из Неборова, из дворца и школы, всех, всех: князя Януша Радзивилла, княгиню Анну Радзивиллову, урожденную Любомирскую, Эдмунда Радзивилла, Иза-

беллу Радзивиллову, Фердинанда Радзивилла, Кристину Радзивиллову, Франтишека Замойского, Марию Замойскую из Любомирских, Зенеиду Замойскую, Ксаверия Красицкого, Габриэлу Красицкую из Собанских, Магдалену Красицкую, Адама Браницкого из Потоцких, Марию Браницкую, Анну Браницкую...

Несмотря на несчастья времен оккупации, я запомнила это время как годы, проведенные среди достойных, добрых людей, старавшихся сохранить спокойствие и выдержку в самых трудных условиях. Война затронула всех, она показала, что родиться состоятельным еще не все. Видимо, из-за бесконечных несчастий, творившихся вокруг, я не считала, что выпавшее на нашу долю является чем-то особенным.

Примером могла служить княгиня Изабелла Радзивиллова. Она родилась красивой и богатой, удачно вышла замуж за князя Эдмунда, жила в Неборове, имела двух замечательных детей Кристину и Фердинанда, а когда ее вывезли в глубь России и в мгновение ока все отняли, она приняла лишения и с некоторым удивлением спросила себя: «Всего-то?»

Это не я выбрала кино — это кино выбрало меня. Я начала играть совсем юной. Все вокруг были уже зрелыми людьми. Сначала режиссеры увидели во мне серьезную барышню из хорошего дома, потом Конвицкий решил, что я гордая героиня Сопротивления, и снял меня в «Дне поминовения». Так возник мой экранный образ.

Однажды в школе на улице Кленовой появился молодой человек. Ассистент режиссера Антония Богдзевича Павел Коморовский искал исполнительницу на роль барышни из дворянского гнезда. Я тогда училась в девятом классе, мне еще не исполнилось семнадцати лет, у меня были длинные светлые волосы и миллиарды веснушек на лице. Коморовский обратил на меня внимание и пригласил в отель «Бристоль» на собеседование с режиссером. Я не вполне понимала, чего от меня ждут и чем это все может для меня обернуться. Хотя я и редко ходила в кино, но смотреть фильмы очень любила. Когда мне было двенадцать или тринадцать лет, моей любимой картиной была русская «Золушка», где главную роль играла Янина Жеймо. Там был также маленький красивый паж. Он прикасался палочкой к табуретке, и та мгновенно исчезала. Я страшно хотела иметь фотографию пани Жеймо и ее пажа, но нигде не могла ее достать. Тогда я пошла к механику в будку и упросила его, чтобы он вырезал для меня кадрик из фильма. И он вырезал. Потом можно было сделать с него негатив и отпечатать.

После разговора с Павлом Коморовским я сразу захотела спросить у Мамы, что она обо всем этом думает. Я поехала в редакцию «Шпилек». Как раз был обеденный перерыв. Мама готовила себе еду на электроплитке. Всегда одно и то же: овсяные хлопья на воде с кусочком масла и кубиком «магги».

— Мы условились с Инкой Кучборской встретиться в SPATIF, — опередила меня Мама. — Хорошо, что ты пришла, пойдем туда вместе[12].

Я не знала, что тетя Инка знает Антония Богдзевича и что он говорил ей, будто хочет снять в роли Клары в своем фильме «Месть» по Фредро неизвестное, свежее лицо.

— У меня есть для тебя такая девушка. Она смешная, она блондинка и к тому же действительно из хорошего дома.

Итак, я сидела в ресторане SPATIF за одним столиком с Мамой, тетушкой и незнакомым мне господином, который все время ко мне приглядывался. Ему, наверное, казалось, что он делает это незаметно. Потом Мама сказала, что этот господин был не кто иной, как сам режиссер Богдзевич.

— Возможно, он пригласит тебя в Лодзь на пробные съемки, но это вовсе не значит, что ты обязательно сыграешь Клару, — добавила она тут же, — однако попробовать стоит.

---

[12] SPATIF (рус. сокр. ОПАТИК) — Объединение польских артистов театра и кино, аналог российского СТД.

Я люблю эту фотографию с братом Кшисем. Она сделана в Ласках

В Лодзь на пробы я поехала без Мамы, меня опекала приятельница Богдзевича Александра Саперова. В съемочном павильоне Студии художественных фильмов оператор Станислав Воль и режиссер Антоний Богдзевич ставили кадр. Свет был очень яркий, потому что «Месть» планировалась как цветной фильм. Гримерши соорудили на моей голове множество локонов и завитушек. Я никак не могла взять в толк, как девушка из небольшого поместья где-то в провинции может быть так изощренно и ненатурально причесана. Я получила текст и должна была его читать, обращаясь к Венчиславу Глинскому, который был одним из кандидатов на роль Вацлава. Присутствие известных артистов буквально ошеломило меня, но странным образом мне удавалось что-то там произносить. Свет слепил немилосердно, мне казалось,

что вместо реплик я испускаю мыльные пузыри. И я не ошибалась. Спустя несколько дней я получила сообщение, что, к сожалению...

И тогда меня словно что-то больно укололо. Я уже успела привыкнуть к мысли, что снимусь в кино, и затосковала по такому приключению. Через неделю пришло другое, более благоприятное сообщение: меня снова приглашали на пробы, на этот раз с другим Вацлавом, актером Рышардом Барычем. Еще есть надежда! Может быть, теперь я понравлюсь в роли Клары?

Я сыграла в «Мести». На съемки я ездила в Лодзь «Беролиной», международным поездом, соединявшим Берлин и Варшаву. В составе имелся вагон-ресторан, где я обычно ела сосиски и покупала красиво упакованные мятные леденцы. Настоящая роскошь. Я зарабатывала деньги и наконец могла помогать Маме! На первые свои деньги я купила в комиссионке с домашней техникой на Маршалковской бывшее в употреблении — слегка — радио «Тесла». Теперь мы могли слушать спектакли Польского радиотеатра, передачи для молодежи и по воскресеньям — детские передачи. Со следующей получки я приобрела проигрыватель, само собой разумеется, на 78 оборотов, с металлической иглой. Он стоил 790 злотых. С толстых черных виниловых дисков я слушала хор Чеянда.

Все это происходило на переломе 1954 и 1955 годов. Судьба подарила мне настоящее счастье: мало того что я играла в кино, я еще познакомилась со многими потрясающими людьми. В «Мести» играли Ян Курнакович в роли Подчашего, Яцек Вощчерович — Нотариус, Эдвард Фертнер — Дындальский, Тадеуш Кондрат — Папкин, Данута Шафлярская — вдова подсталия, ну и, разумеется, мой партнер Рышард Барыч. У кинематографистов есть такое слово «локомотив». Имеется в виду то или те, что/кто тянет за собой все остальное. Так вот, эти артисты были моим «локомотивом», они вели меня за собой. Достаточно было находиться рядом с ними, наблюдать вблизи их замечательное актерское мастерство. Дебют в таком окружении — это больше, чем выигрыш в лотерее. Если честно, то я ведь не играла, а была собой — веселой, улыбчивой девушкой. Мне не нужно было учиться двигаться в длинном платье с корсетом. Для меня в этом не было ни малейшей трудности, хотя никогда раньше такого платья я не носила. Я сосредоточилась на трудном тексте Фредро и была счастлива, что оказалась в мире взрослых, окруженная их вниманием и заботой.

Помимо удовольствия от участия в фильме для меня воспоследовали и неприятности. В моем дневнике красовалось аж одиннадцать двоек, в том числе за непосещение школы, что рассматривалось как плохое поведение. Мама решила: «Сменишь школу, пойдешь в гимназию Сестер непорочного зачатия. Но я с тобой туда не пойду, не могу явиться с ребенком, у которого одиннадцать двоек в дневнике».

Я поехала одна. Ну, может быть, не совсем одна, потому что меня отвез на своей машине «Варшава» Мамин знакомый Анатоль Потемковский. Я взяла с собой тазик и несколько других мелочей. Потом я узнала, что сестры приготовились увидеть капризную девицу с рыжими волосами и ногтями, размалеванными в яркий красный цвет.

Гимназия Сестер непорочного зачатия находилась в Шиманове, недалеко от Сохачева, в усадебке, окруженной прекрасным парком. Предварительно договорившись по телефону с сестрой игуменьей, я вошла через главный вход. Сестра Альма (Солтанувна) приняла меня радушно, но сдержанно. Ее удивил мой бледный вид, а поскольку к тому же я буквально тряслась от страха, то была бледнее, чем обычно. Я старалась выглядеть так благовоспитанно, как только это у меня получалось.

— Ну, дитя мое, — начала воспитательница, испытующе вглядываясь в меня, — скажи мне, сколько у тебя двоек?

Я молчу. А себе говорю: ни за что не скажу, что их у меня одиннадцать, даже если меня начнут пытать.

— Ну, сколько? Одна? — продолжала допытываться сестра Альма.

Мотаю опущенной головой: нет.

— Две?
Молчу.
— Три?
— Тоже нет, — шепчу еле слышно.
— Ну так сколько?
— Одиннадцать, — выдохнула я с отчаянием.
— А, ну тогда все в порядке. Я думала, что только две, а так это на самом деле выглядит солидно.

Меня приняли, но поставили условие, что в интернате я никому не буду рассказывать, что снималась в кино: учениц, сказали мне, нельзя деморализовывать. Естественно, я тут же все рассказала девчатам. Они слушали с пылающими щеками.

Я «обосновалась» в кино с легкой руки Хаса[13]. Он случайно увидел меня в телепередаче «Только для женщин», где я демонстрировала огуречную маску для лица. Вскоре после этого он предложил мне роль Теодозии в экранизации «Общей комнаты» Збигнева Униловского. Мне был двадцать один год, передо мной открывались новые возможности. Я должна была играть с Густавом Холубеком, Адамом Павликовским, Здиславом Маклакевичем...

Большая часть натурных съемок проходила в Кракове. Важны были не только съемки, но и сама неповторимая атмосфера, в которой они проходили. Краков, как всегда, очаровал меня. Я чувствовала себя взрослой, жила одна в отдельном номере отеля, вела самостоятельную жизнь. К сожалению, через некоторое время ко мне приехал мой парень и своею несносной ревностью все испортил. Я плохо себя чувствовала в роли девушки, контролируемой молодым человеком. А поскольку Мама была против этой «близкой дружбы», испортились также мои отношения дома.

После «Общей комнаты» некоторое время меня никуда не приглашали, пока директор той картины Станислав Адлер не предложил мне маленькую роль в фильме «Стеклянная гора» Павла Коморовского. Там я должна была играть продавщицу пива. Звездой картины была Мая Ваховяк, композитором — Кшиштоф Комеда[14]. В жизни людей кино часто так случается, что маленькие роли кладут начало чему-то важному и серьезному. Начиная со «Стеклянной горы», я стала больше играть. После этой картины я снялась впервые у Анджея Вайды в «Самсоне» и у Тадеуша Конвицкого в «Дне поминовения».

Перед этим я работала у Яна Рыбковского на картине «Сегодня ночью погибнет город». Моим партнером был Анджей Лапицкий. Его необыкновенное обаяние, великолепное чувство юмора и исключительная красота произвели на меня ошеломляющее впечатление. Фильм рассказывает о трагической ночи ковровой бомбардировки Дрездена союзниками. Рыбковский сам пережил эту бомбардировку. Я играла главную героиню немку Магду, девушку из «хорошего дома». В ту страшную ночь она все теряет, а спасение находит в объятиях польского узника, сбежавшего из эшелона с военнопленными.

Мне было двадцать два года, когда я без памяти влюбилась в мужчину, который был значительно старше меня. У него была налаженная жизнь — же-

[13] Войцех Ежи Хас (1925—2000) — выдающийся режиссер послевоенного польского кино. Учился живописи, снимал документальные и научно-популярные фильмы. Среди самых значительных работ — «Петля» (1957), «Прощания» (1958), «Как быть любимой» (1962), «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1964), «Кукла» (1968), «Санаторий под клепсидрой» (1973), «Скучная история» (по А.Чехову, 1982) и другие.

[14] Мая (Мария) Ваховяк (род. в 1938) — польская актриса, играла в фильмах режиссеров Е.Кавалеровича, В.Е.Хаса, Э. и Ч.Петельских, после переезда в ФРГ работала на радиостанции «Свободная Европа», снималась в немецких кино- и телефильмах; Кшиштоф Комеда-Тщинский (1931—1969) — известный композитор и джазовый пианист. Автор музыки ко многим польским и иностранным фильмам, постоянно работал с Романом Поланским и Ежи Сколимовским. За колыбельную из фильма «Ребенок Розмари» номинирован на «Оскар».

Только Войцех Плевинский умел так меня снимать

на, двое детей. Наши отношения продолжались без малого четыре года. А в жизни молодой женщины это очень долгий срок. Я прекрасно знала, что у нашей любви нет будущего, но мое чувство не угасало.

Он всегда был безупречно одет, даже в те времена, когда все мы жили более чем скромно. Сказать, что я в него безумно влюбилась, было бы и неточно, и неправильно. Нет, я его полюбила, потому что должна же я была когда-нибудь полюбить, а он был, как с картинки, и подходил для этого, как никто другой. Он был в прекрасном возрасте и в замечательном периоде своей жизни — ослепительный в своей красоте и в искусстве соблюдать себя, творить собственный образ. Итак, у меня была великая любовь и... никаких обязательств. Некто приходил в ореоле великолепного запаха, присылал розы. Я никогда не хотела, чтобы кто-то ради меня оставлял жену и детей. Я не верю в такие союзы. Тогда, спрашивается, почему я позволила себе такую связь? Потому что у меня было алиби. Кино было моим алиби.

Встречи, совместные поездки, общие путешествия: жизнь походила на продолжение фильма. Я постоянно молилась, чтобы очередную нашу общую сцену сегодня не успели отснять целиком, чтобы что-то осталось на завтра. Мы встречались на фестивалях, играли в новых фильмах. Если того не требовала производственная необходимость, я никогда не появлялась с ним на людях. Никогда не позволяла себе звонить ему домой. Эта, казалось бы, безнадежная любовь дала мне очень много: я чувствовала себя эмоционально удовлетворенной, способна была хранить верность, а тогда это было самое главное.

В то время около меня появлялись разные ребята, но я была так сильно влюблена, что невинные флирты не имели никакого значения. Верная своей любви, перед очередным воздыхателем я ставила вопрос просто: «Я пойду с тобой на прогулку, если ты купишь мне репродукцию», или: «Пойду с тобой, если купишь мне альбом». Я откровенно подчеркивала, что на это свидание меня купили. То есть кто-то меня купил, такова цена, я не бескорыстна и не раздариваю свои чувства. Так я защищалась.

Я флиртовала с кинооператорами. Мне они казались самыми интеллигентными людьми в съемочной группе, а кроме того, это ведь от них зависит, хорошо на тебя поставят свет в кадре или нет. Летом всегда было много натурных съемок. Мы ездили в маленькие городки: в Нижнюю Силезию — в Быстшицу, к морю — в Дарлувек, на Мазуры — в Миколайки. Группы сидели там неделями, я не была занята каждый день, поэтому выходило немного работы, немного отдыха. Никуда никто не спешил. Если кто-нибудь из худруков не хотел отпускать актеров из театра на долгий срок, то продюсер приглашал сниматься и самого худрука. Так тогда решались проблемы! Мои дружбы и флирты — это Кшиштоф Виневич, Весё Рутович, Адам Холендер и Антек Нужинский.

А из людей вне съемочных групп, конечно, прежде всего Адам Павликовский — немного таинственный, оригинал, одетый согласно моде в плащ, подпоясанный кожаным поясом. Он жил на Саской Кемпе (тогда считалось шикарно — «жить на Кемпе»). У него была большая, почти пустая комната с балконом. Там стояла тахта с вмонтированным музыкальным оборудованием, что тогда, прямо скажем, было отнюдь не повсеместно. (Мой двухкатушечный магнитофон «КВ 100» по виду и весу мог соперничать с современной микроволновой печкой.) Там стояли также столик, кресло, на полу были разбросаны пластинки и обязательно лежала... дамская туфелька. На столике стояли специальные весы с множеством гирек для взвешивания золота. Адам мало говорил, его больше интересовало, что говорит его собеседник. Его всегда окружали красивые женщины. Кажется, он был к ним безжалостен.

Анджей Вайда стал известен уже после своего первого фильма «Поколение»; сняв «Пепел и алмаз», он стал знаменитым. Так вот Вайда тоже предложил мне сняться в эпизоде. В литературном первоисточнике — романе Казимежа Брандыса[15] «Самсон» — «моего» персонажа — девушки из фотопластикона — не было. Вайда ввел в сценарий эту фигуру, а Казимеж Брандыс в память о нашей встрече 10 декабря 1962 года сделал мне трогательную надпись на своей книжке:

Дорогая пани Беата!

Поставьте сие на полку, а когда случится бессонная ночь, загляните. Если поможет заснуть, не более того, мне не будет неприятно. Важно, кого мы усыпляем, кому говорим: «Спокойной ночи!»

Спокойной ночи,

Казимеж Брандыс

Следующий мой фильм «День поминовения» для автора и режиссера был произведением очень личным. Я полюбила атмосферу фильма, а любовь к прозе Тадеуша Конвицкого осталась у меня навсегда. Натуру мы снимали в Миколайках. Это продолжалось целых семь недель, а лето было капризное, то и дело лил дождь. Руководство группы держало нас в постоянной готовности. Кому-нибудь со стороны могло показаться, что у нас кинематографические каникулы, на самом деле постоянное ожидание изматывало. Отснятый материал мы ездили смотреть в местный кинотеатр. После одного из таких просмотров, когда мы смотрели сцену, где я стою на газоне и улыбаюсь ребя-

[15] Казимеж Брандыс (1916—2000) — известный писатель. Помимо романа «Самсон» экранизированы его повести «Как быть любимой», «Способ быть», «Мать Королей».

там, которые вручают мне награду и поют в мою честь песню, я вдруг поняла, что умею передать свои чувства, например, любовь и гордость, так, что это может быть понятно зрителю. Это был первый проблеск моего актерского самосознания. Я поняла и поверила, что есть во мне какая-то сила. Именно «День поминовения» оказался переломной работой в моей судьбе. Для меня стало ясно: я остаюсь в этой профессии. Я пошла на огромный риск. Мое будущее зависело от чужого выбора: будут меня приглашать — буду играть, не получу предложение — останусь без работы. Я ведь не окончила актерскую школу, не умела и не могла играть в театре. Но я всегда надеялась и постепенно начинала все больше верить в себя.

В 60-е годы я начала чаще играть. «Поздние прохожие», «Первый день свободы», «Рукопись, найденная в Сарагосе», «Пепел», «Кукла», «Все на продажу»: я снималась в двух, иногда трех фильмах в год. Приходилось мне играть и в заграничных картинах: — индийской, бельгийской, русской, венгерской. Снявшись уже в шести фильмах, я поехала на Международный кинофестиваль в Москву, а вскоре за этим последовала первая поездка на Запад. В 1962 году я участвовала в кинофестивале в Сан-Себастьяне в Испании, где показывали фильм Яна Батория «Визиты президента» по новелле Ежи Завейского. В этом фильме я играла вторую жену отца мальчика Яцека, которым родители почти не занимались, и потому он спасался в мире фантазий и воображения. Янушек Поморский, игравший роль Яцека, полюбил меня по-детски, но необычайно сильно. Мы были растроганы чувством маленького мальчика, но временами это становилось трудновыносимым. Во время съемки с Леоном Немчиком, игравшим отца, мальчик залезал под стол и какой-то железкой резал ему носки. Когда он играл сцену с отцом, я должна была сидеть на стуле перед дверью, и не дай мне бог с кем-нибудь заговорить или кому-то улыбнуться! Абсолютно серьезно он угрожал, что не будет сниматься, если я не буду его слушать. По фильму меня звали Игой, он называл меня Иглой, прятал мои вещи, спал с моей перчаткой. Именно Януш устроил мне самую страшную в моей жизни сцену ревности: он появился в моей гримуборной, когда там находился Анджей Лапицкий, увидел букет роз в вазе, по-видимому, болезненно воспринял это, потому что схватил цветы и выбросил их в окно.

По дороге на фестиваль в Сан-Себастьян я впервые побывала в Париже. Получить испанскую визу можно было только лично и только во Франции, потому что в Варшаве не существовало испанского посольства[16]. Я первый раз летела на Запад! Как я волновалась! Специально к этой поездке я купила в комиссионке красивый белый чемодан с красной подкладкой и золотыми застежками, заказала летние платья и костюм из льна и белого батиста, вышитого белыми цветами так называемой швейцарской техникой. И хотя я безумно волновалась, в глубине души я была уверена, что справлюсь, что все пройдет хорошо, тем более что я говорила по-французски.

Приятная неожиданность поджидала меня в парижском аэропорту. Мирослав Жулавский[17], который был тогда атташе по культуре нашего посольства во Франции, прислал за мной Владислава Гженджельского, который встретил меня и отвез в маленькую гостиничку неподалеку от базилики Сакре-Кёр, кажется, на улице Лафит. Меня приняли сердечно, видно, посольство часто прибегало к услугам этого отеля. Мне дали комнату на втором этаже. Я взяла ключ, поднялась, открыла дверь и...моему разочарованию не было границ. Номер был малюсенький, окно выходило на серую стену, расположенную не дальше чем в трех метрах. И это Париж?! Я была раздав-

[16] После прихода к власти в 1939 году «каудильо» Франсиско Франко (1892—1975) Советский Союз разорвал дипломатические отношения с Испанией. После 1945 года не имели их и соцстраны. Дипломатические отношения Польши и Испании были восстановлены в 1966 году.

[17] Мирослав Жулавский (1913—1995) — писатель и дипломат, Отец режиссера Анджея Жулавского.

лена. Я даже не подозревала, что здесь могут быть такие номера даже в самых маленьких отелях и что именно мне достанется такая комната.

На следующий день я отыскала бульвар Мальзерб, где располагалось испанское посольство, поехала туда и подала прошение о визе. Консульские работники всматривались в меня исключительно внимательно. Оказалось, что мне придется ждать целых две недели. Одна, абсолютно одна в Париже! В течение двух недель! Организаторы моей поездки выдали мне суточное содержание в размере семи долларов на пропитание и двадцати долларов на отель. Я отложила двести восемьдесят долларов на гостиницу и спрятала их в комнате. Я решила скрупулезно записывать траты, всюду ходить пешком, экономить на еде, чтобы купить себе туфли к фестивалю. Так я начинала узнавать Париж, прекрасный, богатый, сказочно колоритный город. Сидя за столиком уличного кафе, я всматривалась в женщин: как они ходят, что носят. Они были одеты оригинально, красиво и всегда хорошо пахли.

В день отъезда я получила счет за отель на двести восемьдесят долларов. Но, к моему изумлению, хозяин растолковал мне, что комната стоит только восемь долларов в сутки. Оказалось, что останавливающиеся здесь командированные из Польши предпочитают пусть плохой, но дешевый номер, а счет им нужен на солидную сумму, таким образом они экономят свои суточные. Только теперь я все поняла про серую стену за своим окном. Нужно ли говорить, что сто семьдесят шесть долларов свалились мне словно с неба?! Для меня тогда это было целое состояние.

Сан-Себастьян — красивый город, расположенный над бухтой синего-синего моря. Прекрасной приморской аллеей я доехала до отеля «Мария Кристина». Ступая в роскошном холле по широкому красному ковру, я испытала непередаваемые чувства. Я дрожала так, словно у меня была легкая лихорадка. Но почему? Перед чем? В моей комнате были огромные окна до самого пола, они вели на террасу с видом на море. Впечатление, что все это сон... На самом деле мне вообще не хотелось спать, дабы не пропустить что-нибудь из прекрасных впечатлений, жаль было проморгать каждую минуту! «Ну и повезло же мне!» — думала я про себя. Я ведь не заслужила всего этого! К тому же по своим меркам я исключительно состоятельна! В Сан-Себастьяне ни на что не приходилось тратиться. Я спокойно могла купить себе шляпу из белой соломки, босоножки и купальник. Мое поколение умело всему радоваться и, кажется, это свойство осталось у нас по сей день.

Осенью, только я вернулась из Сан-Себастьяна, меня отправили на Неделю польского кино на Кубу. Ехала я туда с Анджеем Вайдой. Нам предстояло представить несколько польских картин. Политическая ситуация в том регионе была тревожной. Шел 1962 год, вторая неделя октября. Это совпало с моими именинами. Анджей подарил мне красивый букет цветов. Мы летели через Прагу. Из Праги мы вылетели в Гавану на следующий день на каком-то странном самолете всего с несколькими пассажирскими местами. Только позже мы поняли, что остальное пространство на борту, скорее всего, было забито оружием.

На Кубе нас застала американская блокада, несколько недель мы были отрезаны от мира. Чтобы связаться по телефону с Мамой, я вынуждена была плыть на моторной лодке к стоящему на рейде польскому кораблю. Все гаванцы были мобилизованы, возбуждены и все время танцевали. Женщины, чудо какие стройные, ходили в обтягивающих фигуру мундирах. На пляжах расположили орудия, кругом громоздились горы снарядов, но отовсюду слышалась музыка, и везде танцевали солдаты. Нам тоже передалась эта лихорадка. Миру грозила мировая война, но мы с Анджеем — да, наверное, и никто в Польше — не отдавали себе в этом отчет. Мы осматривали Гавану, встречались с кубинскими зрителями. Благодаря брату Фиделя Кастро Раулю Кастро Рус мы полетели военным самолетом до Санта-Клары, где должны были выступить перед показом польского фильма «Сегодня ночью погибнет город», но после нашего выступления организаторы пустили советский фильм «Два Федора»... Несмотря на это, радушие, с которым нас встретили, и эн-

тузиазм зрителей смягчили ситуацию, ни они, ни мы не расстались разочарованными.

Во время этой поездки мы сблизились с Анджеем, но по возвращении в страну довольно долго не виделись. По-настоящему мы встретились только на съемках «Пепла»...

В «Поздних прохожих» впервые в польском послевоенном кинематографе снимали венчание в настоящем костеле на Краковском Предместье. Я была новобрачной Алей. Моим женихом Вацеком был Богумил Кобеля. Я напечатала шуточные приглашения «Богумил Мария Теодор Кобеля и Беата Мария Хелена из Тышкевичей имеют честь пригласить на свое венчание...», разослала их моим и его знакомым, проставив дату, время и адрес костела. Я постаралась сделать так, чтобы приглашения пришли накануне «события», и у пораженных адресатов не было времени дознаться, как и когда вспыхнула наша любовь. Не знаю, из любопытства или из симпатии, но явились почти все приглашенные. Я получила множество цветов, телеграмм с поздравлениями. Поздравляющие интересовались, сохраню ли я свою фамилию или буду Беата Кобеля, Кобелева или, может быть, Кобелина? Когда открылось, что это только сцена из фильма, большинству понравился наш розыгрыш, но нашлись и такие, кто не принял шутку, а один кинокритик даже потребовал возвратить ему деньги, потраченные на цветы и такси.

Свою вторую драматическую роль я получила в картине «Первый день свободы». На ней я встретилась с Тадеушем Ломницким. Я боготворила его как человека и актера. На многие годы мы остались близкими друг другу людьми. В «Первом дне свободы» Ломницкий играл Яна, а я — Инге, дочь доктора Роде. В этой роли был занят Тадеуш Фиевский. Моей сестрой Луцци была Эльжбета Чижевская. Еще раньше я выступала с Тадзиком в театре, была занята в маленькой рольке в «Карьере Артуро Уи» Бертольта Брехта, которую ставил тогдашний директор театра «Вспулчесны» Эрвин Аксер. Там я играла одну из журналисток, делала вид, что что-то записываю. В программке вместо моей фамилии значились три звездочки, но однажды Эрвин Аксер заметил, что зрители пытаются установить, я это на сцене или не я, при этом в зале возникает ненужный шум. Ведь я уже снялась в нескольких фильмах, и Аксер почел за благо ликвидировать анонимность. Отныне фиолетовой печаткой в программку каждый раз вбивали мои имя и фамилию. Во «Вспулчесном» я соприкоснулась с театром, здесь мне представилась возможность увидеть, как рождался этот выдающийся спектакль и как создавал роль Артуро Уи Тадеуш Ломницкий. Это был прекрасный урок!

После съемок «Первого дня свободы» я, как и каждый год, поехала отдыхать в Сопот, в Дом творчества ZAiKS[18]. Там всегда проводили отпуск моя ближайшая подруга Бася Барановская-Рудницкая со своей мамой, Антоний Слонимский, Казимеж Брандыс, Ежи Анджеевский[19]. В один прекрасный день почтальон принес извещение, что на мое имя пришла посылка. Прислал посылку Тадеуш Ломницкий. Когда я принесла ее домой и начала распаковывать, оказалось, что в огромном количестве больших и маленьких свертков находятся старательно завернутые наибессмысленнейшие мелочи: засушенный листочек, найденная на дороге палочка, камушек, раковинка, звуковое письмо, пуговица и ключик неизвестно от чего. В ответ я послала Тадзику на адрес театра «Вспулчесны» пойманную на пляже божью коровку, запаковала ее, чтобы она могла дышать. К сему приложила подробную инструкцию, как выводить ее на прогулку, как купать и чем кормить.

---

[18] Существующая в Польше с 1918 года самоуправляющаяся организация по охране авторских прав писателей и театральных композиторов.

[19] Ежи Анджеевский (1909—1983) — выдающийся писатель, автор романов и повестей «Пепел и алмаз», «Врата рая», «Страстная неделя», экранизированных Вайдой, а также книг «Лад сердца». «Золотой лис», «Мрак покрывает землю», «Месиво» и других. Один из основателей Комитета защиты рабочих (KOR).

Так выглядела Клара

В знак привязанности Тадеуш дал мне свое любимое «вечное перо» «Ватерман» и — неслыханная вещь — густо исписанную записную книжку с телефонами и адресами — собрание всех своих контактов, профессиональных и частных, оправленное в красную кожу и с металлической застежкой. Так вот просто вытащил из кармана и отдал. Это был жест! Я храню эти мелочи поныне так же, как и письма Тадеуша.

В отличие от меня, Тадеуш был человеком театра, его ярчайшей звездой. Я же только раз столкнулась с настоящим театром. В 1964 году Яцек Вощчерович, с которым я была в наилучших отношениях со времен «Мести», пригласил меня выступить в спектакле по роману Эрнеста Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев». Он режиссировал это представление и должен был исполнять в нем главную роль. Мне предстояло выступить рядом с великим

Вощчеровичем! После многочасовых репетиций сначала в квартире Вощчеровичей на Рацлавицкой улице, потом в театре я оказалась на сцене перед зрителями. Я очень волновалась, каждую ночь мне снилось, что я забываю текст!

Поскольку я не была профессиональной актрисой, костюмеры относились ко мне пренебрежительно. В то время кино воспринимали по-другому, его не считали таким же «благородным» искусством, как театр. Костюмеры и гримеры принимали меня за любительницу и демонстрировали это на каждом шагу, не помогая мне ни в чем и не обращая внимание на мои просьбы. Я не имела представления, как можно изменить положение. В те годы билеты в театры распространялись так же, как и продукты, — на фабриках и заводах, в армии, в школах. Это подсказало мне одну идею. Перед премьерой я выкупила три ряда мест и разослала с приглашениями всем своим знакомым и благожелателям в Варшаве. Я была уверена, что могу рассчитывать на их безупречные манеры и даже если кто-то из них не придет, то наверняка пришлет цветы. И в самом деле: в день премьеры, вскоре после шести вечера, в гримуборную поплыли букеты, букетики, целые кусты и корзины цветов! Естественно, перед костюмерами я старалась сделать вид, что удивлена, что для меня это полная неожиданность. Само собой разумеется, после премьеры я подарила цветы костюмерам и гримерам и вышла из театра только с маленьким букетиком фрезий, который получила от Казимежа Брандыса с супругой, и сиренью от Янины и Антония Слонимских.

Мы сыграли несколько представлений, и вдруг стряслось непоправимое: во время высокогорного восхождения сорвался с большой высоты единственный и горячо любимый сын Халины Коссобудской и Яцека Вощчеровича Дызма. Он умирал в больнице, в горах, а мы играли «За рекой, в тени деревьев». На зеркале в гримуборной висел забавный талисман-мышка. В день премьеры его подарил мне Дызма. Я спрятала его в ящик, чтобы он не напоминал пану Яцеку о трагедии.

Еще во время репетиций я рассматривала в квартире Вощчеровичей стоявшую на полке черно-белую фотографию их сына. Что-то в ней было от любительских снимков мальчиков — участников Варшавского восстания: темный силуэт фигуры и солнечный свет на их волосах и плащах. Может быть, именно этот плащ вызывал у меня ассоциацию с повстанческими фото. Под влиянием настроения я тогда сказала: «Именно таких юношей Господь Бог любит забирать к себе...»

Теперь я бы многое отдала, чтобы те слова никогда не были произнесены...

А на сцене я говорила пану Яцеку такую фразу: «...И будет у нас пятеро сыновей, и пошлем мы их на пять сторон света...»

От спектакля к спектаклю мне все труднее было произносить эти слова. Пан Яцек утешал меня: «Смотри, дитя мое, какие прекрасные лекарства придумали люди. У меня умирает сын, а я играю, и сыграю до конца, как полагается...»

Перед театром «Атенеум» каждый вечер стояла машина «скорой помощи», потому что у Яцека Вощчеровича уже было два инфаркта.

Что говорить, мой театральный опыт небогат. Мне не хватало ремесла, школы, чувства были слишком интенсивны, меня не покидало ощущение, что я каждый день сдаю экзамен. Не раз и не два мне снилось, что я забываю выйти на сцену. Играя спектакль, нужно точно распределить свои эмоции и силы на полные два часа. Никому нет дела до того, позволяет ли личная жизнь исполнителя, его здоровье и физическое состояние без усилия играть спектакль. Несмотря на это, существует множество актеров, которые не мыслят своей жизни без театра.

Я немного избалована кинематографом, тем, что образ и звук запечатлевают твою игру раз и навсегда и не надо сызнова творить каждый вечер. Не в состоянии себе представить, что могла бы четыреста раз играть одно и то же. Такие повторы приводят меня в ужас. К тому же кино регистрирует твою иг-

ру фрагментами, что тоже облегчает работу. Подписывая с Янушем Варминским договор на роль в спектакле «За рекой, в тени деревьев», я оговорила, что сыграю только пятнадцать представлений. Я ждала работу в новом фильме.

Предложение Войцеха Ежи Хаса сняться в «Рукописи, найденной в Сарагосе» я приняла с огромной радостью. На площадке собралась почти вся элита польского кино: Збигнев Цибульский, Казимеж Опалинский, Францишек Печка, Барбара Крафтувна, Адам Павликовский, Густав Холубек, Богумил Кобеля, Эльжбета Чижевская и другие. Мне досталась небольшая роль Ребекки, прекрасной и таинственной сестры демонического каббалиста. Каббалиста играл Адам Павликовский, который с тех пор обращался ко мне не иначе как «сестра».

В этом фильме Збышек Цибульский носил исторический костюм, но оставался самим собой — неотразимым и оригинальным. Он уже был звездой, но успех нисколько его не изменил. Например, приходя на вокзал, он шел на другую платформу, чтобы в последнюю минуту перебежать на нужную и на ходу вскочить в поезд, отправляющийся в Варшаву или Лодзь. «Нужно поддерживать форму», — объяснял он эту свою игру.

Иногда ночью, чаще всего под утро Збышек появлялся в моей варшавской квартире на Замковой площади. Невзирая на время, он названивал всем женщинам своей жизни и тут же быстренько засыпал где-нибудь в уголке. Вместо цветов он приносил мне яблоко или грушу и неизменно при этом повторял: «Не люблю я тебя, ты для меня олицетворение княжества Варшавского[20].

Благодаря ему ко мне прилипло это определение. Збышек называл так людей, которые встречались сугубо своим кругом, делали вид, что имеют некое влияние «в сферах», и без конца говорили о Польше. В этих беседах важны были ирония и отстраненность от всего происходящего. Они уходили в мир анекдота, надеясь обрести там свободу, недоступную в реальной жизни. Сама я не ощущала, что принадлежу к княжеству Варшавскому. Не принадлежали ему Антоний Слонимский или Казимеж и Мариан Брандысы. Мне было приятно, что они относились ко мне так обезоруживающе серьезно. Я любовалась их поколением.

Я всегда придерживалась правила не проводить даже и пяти минут с людьми, которые не хотят быть со мной. Я хорошо помню также наставление моей Мамы, которая говорила, что не надо общаться с людьми, которые портят нам характер, провоцируют в нас агрессию. Такие знакомства разрушительны, они ослабляют нас, ничего не давая взамен.

Есть люди, которые запоминают каждую подробность своей жизни, даты, годы, месяцы, дни. Они делают альбомы, куда вклеивают подписанные фотографии. Я же храню пачки писем, перевязанные выцветшей тесемкой, груды фотографий и коробки, где они хранятся. Моя жизнь меряется фильмами, в которых я играла. Именно фильмами, а не годами и месяцами...

Так сложилось, что мне часто предлагали роли сдержанных женщин с так называемыми аристократическими манерами. Исторический костюм быстро и надолго прирос ко мне, и в результате даже в жизни меня начали воспринимать дамой из прошлого. В конце концов все есть костюм. Дама — что, собственно, это значит? Мой почтенный дядюшка Хенрик Вольский говаривал, что дама никогда не спешит, а я всегда спешу. С одной стороны, «аристократический костюм» быстро стал тяготить меня, а с другой — я знала, что мои роли в костюмных фильмах возвращали зрителей к временам, когда честь и достоинство так много значили. Они могли прикоснуться к тому, что забыто, но не перестает быть ценностью. Мои роли женщин зрелых, владеющих своими чувствами, в определенном смысле холодных и гордых, благо-

[20] Государство, созданное Наполеоном I в 1807 году из территорий, отошедших Пруссии и Австрии в результате разделов. Формально независимое образование, подчиненное, однако, интересам Франции. Ликвидировано Венским конгрессом в 1815 году.

родных и полных достоинства, показывали зрителям «лучший мир». Я надеялась, что эти «дамы» больше, чем только орнамент, украшение, а потому охотно бралась за такие роли.

Одним из самых прекрасных моих костюмов было платье в стиле ампир, сделанное по проекту Эвы Старовейской. Я играла в нем княжну Эльжбету Гинтултувну в «Пепле», моем втором фильме с Анджеем Вайдой. Жаль, что в польской литературе женские образы — не более чем фон для главных мужских ролей. Жеромский не позволил себе развить романтическую линию княжны. Но несмотря на то что роль была небольшой, период создания «Пепла» был для меня замечательным временем. Я не ощущала тяжести работы. Сценарий и диалоги иногда менялись перед самой съемкой. Раз случилось так, что я не успела выучить французские фразы, которые произносила в сцене обеда за большим столом. Поэтому я придумала положить листок с текстом в тарелку с бульоном, который по роли я должна была есть. Наклоняю голову над тарелкой и, подглядывая, вспоминаю текст, но при этом никак не могу удержаться от смеха, а иногда просто хохочу в голос. Счастье, что этот смех соответствовал смеху в сценарии.

Премьера «Пепла» состоялась 25 сентября 1965 года. Ни до того, ни долго-долго после ни один польский фильм не вызвал такой острой полемики, переросшей в национальную дискуссию. Высказывались почти все: критики и историки, художники и интеллектуалы, специалисты по Жеромскому и по эпохе. Одни возмущались тем, как показаны битвы под Сомосьеррой и на Сан-Доминго, другим не нравилось, что некоторые линии режиссер сократил или вовсе изъял, в то время как некоторые чрезмерно выпятил. Однако «Пепел» был принят на Каннский фестиваль, получил «Золотую утку» — премию читателей журнала «Фильм» — и, что самое важное, его посмотрели семь миллионов зрителей. Добавлю еще, что каждого второго новорожденного в это время называли Рафал или Даниэль[21]. Один из критиков заключил: вот истинная мера популярности картины.

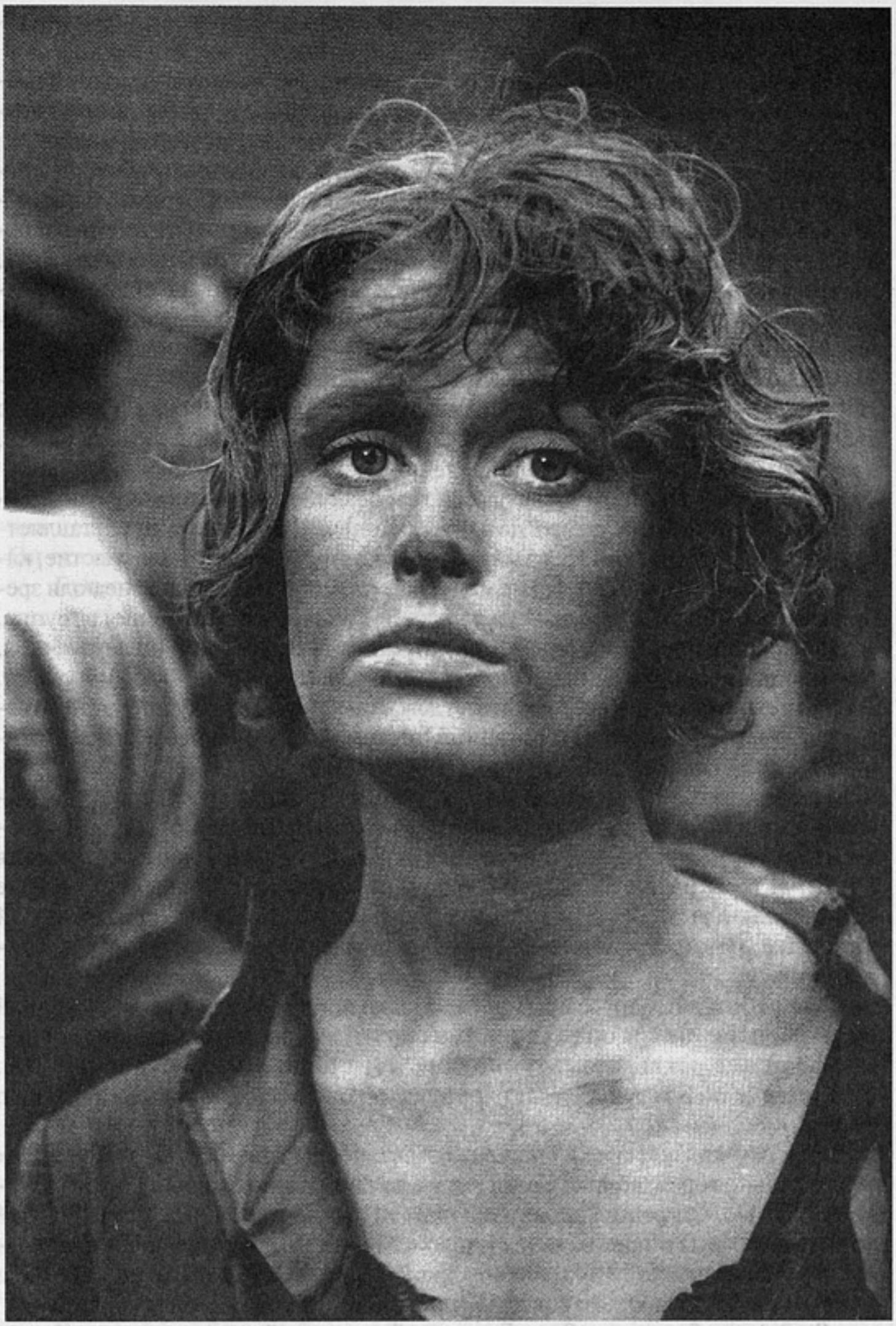
Наверное, самое трудное снимать кино на основе известных и всеми любимых литературных произведений. Каждый имеет свое представление о героях, каждый по-своему воображает их костюмы, манеры, вообще приметы эпохи. Когда Войцех Ежи Хас задумал экранизировать «Куклу», Казимеж Брандыс в сценарии пытался немного осовременить роман Болеслава Пруса. Предполагалось, что картина будет называться «Варшавский роман», а на роль Вокульского намечался Эмиль Каревич. Из этих намерений ничего не вышло, и спустя какое-то время Хас сам написал сценарий. Вспыхнула жаркая дискуссия, кто достоин играть Вокульского и Изабеллу Ленцкую. Поначалу в роли Вокульского видели Збышека Цибульского, но не только одна я с трудом могла себе представить его в роли купца, сосредоточенного на преумножении своего богатства. Мариуш Дмоховский гораздо больше отвечал представлениям будущих зрителей об этом персонаже.

Когда Хас предложил мне сыграть роль Изабеллы Ленцкой, я думала об этой героине не без опасений и серьезно колебалась, следует ли мне ее играть. Один разумный продюсер высказал тогда простую максиму, которой я руководствовалась потом много раз: «Запомни! — говорил он. — Сыграть в любом случае лучше, чем не сыграть».

Я отказала Адаму Ханушкевичу, который предлагал мне эту роль в театре. Он потом с юмором объяснял, почему изменил название своего спектакля по сравнению с литературным оригиналом: не располагая мною в качестве «куклы», он назвал его «Пан Вокульский».

Играя Изабеллу, я решила показать ее резоны: все любят Вокульского и не любят и не понимают женщину, любви которой он добивается. Ну да, он помогает ей, хочет быть по отношению к ней благородным, но делает это как-то уныло, без класса, тяготит ее своим постоянным присутствием, своей

[21] Главного героя фильма «Пепел» Рафала Ольбромского играл Даниэль Ольбрыхский. Это была его вторая роль в кино и первая заметная.



Моя первая драматическая роль. «Сегодня ночью погибнет город» в постановке Яна Рыбковского

одержимостью, своим плебейством. Ленцкая не в состоянии вынести любовь Вокульского. Он, конечно, импонировал ей, но одновременно отвращал своей настырностью, отсутствием чувства дистанции. Любовь Вокульского была для нее чересчур агрессивна. Читая «Куклу», трудно преодолеть впечатление, что Изабелла расчетлива и бессердечна, но такая интерпретация меня не устраивала. Мне очень хотелось защитить ее. Я думаю, что в какой-то степени мне это удалось. Разумеется, как это всегда бывает во время съемок, возникли непредвиденные трудности. В кино вообще нельзя всего предвидеть. Во Вроцлавском кафедральном соборе мы снимали сцену пасхального сбора пожертвований. И вот актриса Янина Романувна, известная своей громогласностью, обращается ко мне, сидящей на канапе: «Деточка моя любимая, Беаточка! Не кажется ли тебе, что ты и этот диван одеты в одну

и ту же одежку? Очень трудно разглядеть на этой кушетке твою очаровательную головку!»

И в самом деле, и обивка дивана, и мое платье были сделаны из одной ткани — из фиолетового бархата. Нужно иметь зоркий глаз, чтобы заметить такие детали.

Когда меня спрашивают, какую из сыгранных ролей я люблю больше других, я не могу ответить на этот вопрос. Фильм, который смотрит публика, — это нечто совсем иное, нежели то, что остается в памяти тех, кто его делал, — актеров, операторов и множества других людей, участвовавших в съемках. Люди, забавные и часто трудные положения, натура, маленькие провинциальные городки, где проходили съемки, переезды, дешевые декорации, смотрящиеся потом на экране так импозантно, — это и есть магия кино. Оживить образ и обмануть зрительскую наблюдательность. Войти в двери в Вилянове, а выйти из них в Санкт-Петербурге. Создать атмосферу интимности и иллюзию дворцовых интерьеров, в то время как мы стоим на трех шатающихся досках, к которым прибито окно, а за окном течет как бы Нева.

Когда делается фильм, отдача всей творческой группы многократно щедрее, чем об этом можно судить по экрану. Конечный результат представляется неким компромиссом. Каждый фильм, в котором я принимала участие, кажется обедненным, потому что нельзя показать, что происходило вне поля зрения камеры. Фильм живет своей жизнью. Ее составляют отношения в группе, дружба, сообща переживаемые эмоции. Актеры не жалуются на неудобства, они всегда в распоряжении режиссера, их постоянная готовность подкупает. Эта ангажированность всей группы, где каждый хочет как лучше, эта температура чувств сближают людей. И мне интереснее и приятнее всего вспоминать именно это.

Особые эмоциональные связи объединяют актера с режиссером. В идеальном варианте один у другого должен учиться. Имея возможность неоднократно наблюдать на площадке Анджея Вайду, я видела, как, работая с ним, актеры развиваются, как вера в них режиссера окрыляет их. Все на этом выигрывают. Выслушивая разные предложения на съемочной площадке, режиссер может воспользоваться теми, что отвечают его концепции.

Хас работал по-другому. Для него важнее, чем актер, был визуальный образ фильма. Актера он воспринимал почти как часть натюрморта, он соотносил его с реквизитом: тут оружие, тут столик, тут чашка и еще там, в углу, актер... «Вот теперь будет хорошо, — говорил он, — наконец я нашел образ».

Ежи Антчак[22] увлекал и очаровывал актеров. На съемках «Ночей и дней» он буквально горел, вбирал в себя все, — для него кино было подлинно великой страстью. Он решил экранизировать «Ночи и дни», когда его любимый хомячок прогрыз старое издание книжки Марии Домбровской. Поговаривали, что он сделал картину только ради своей жены Ядвиги Баранской. Если это правда, то, думаю, это совсем неплохой повод снять фильм.

Я очень любила маму Ядзи Баранской, с которой познакомилась в поезде, когда ехала в Лодзь на съемки «Мести». Шел дождь, она вошла в вагон в промокших туфлях, и я уговорила ее надеть мои теплые носки. Она боготворила все, что живет и растет. На балконе она разводила цветы и кустики, заботилась даже о крапиве, которая ненароком выросла в горшке. Раз я подарила ей закрытую банку с семенами одного из видов орхидеи. Достаточно было открыть банку и полить землю, как растение моментально поднималось. К подарку я приложила записку: «Еще один рот для кормежки». Орхидея была названа Азореком, своим сладким язычком она хватала мух, а зимой ей нравился желтый жирный сыр.

---

[22] Ежи Антчак (род. в 1929) — режиссер театра и кино. Режиссер-постановщик фильмов «Выстрел» (по А.С.Пушкину), «Графиня Косель», «Ночи и дни», «Шопен. Жажда любви».

Играя небольшую роль Эвелины Ольшанской в «Ночах и днях», я стала жертвой собственной придумки. Мне показалось, что получится интересно, если я в каждой сцене буду хохотать до упаду. Это совсем не мое естественное поведение, и поэтому под конец съемочного дня я страшно хрипела или — того хуже — полностью теряла голос.

Иначе чем все работал Леонард Бучковский, режиссер старшего поколения, человек деликатный, предусмотрительный, обладавший изысканными манерами. Каждую сцену в фильме «Марыся и Наполеон» он снимал в разных ракурсах. Сначала объектив на меня, играющую Марию Валевскую, и на Густава Холубека в роли Наполеона, потом на меня из-за спины Густава, потом на Густава от меня, и еще мы на фоне камина и камин без нас... Из этих кадров можно было смонтировать не один, а несколько фильмов. К актерским интерпретациям своих персонажей Бучковский относился осторожно. Есть в «Марысе и Наполеоне» такая сцена: Наполеон обнимает Марию Валевскую, а она с женской непосредственностью спрашивает его: «Сир, а Польша?»

Едва я произнесла эти слова, как Густав Холубек крепче обнял меня и начал целовать. При этом он произнес слова, которых не было в сценарии. Он сказал: «Должен же я с чего-то начать».

Бучковский прервал съемку: «Нет, нет, только не это, пан Густав! Это может задеть чьи-нибудь патриотические чувства».

На съемке у Юлиуша Махульского[23] я чувствовала себя свободно. В его сценариях всегда можно что-то добавить или изменить, хорошую идею он «покупает» на лету. В его группе каждый кладет свой камушек в целое. Снимая «Ва банк—2», где я играла «графиню» Жвирскую, он спросил меня: «Ты должна подойти к часовому у главных ворот тюрьмы и отвлечь его внимание, чтобы можно было прорваться внутрь, овладеть входом и захватить начальника тюрьмы. Что бы ты сказала в этой ситуации часовому?» «Простите, вы не помните, я проходила тут с собачкой или без собачки?» — выпалила я спонтанно. Эта фраза и вошла в картину.

Другой подход был у Гжегожа Круликевича[24]. В его «Танцующем ястребе» я была девушкой из хорошего дома, Веславой из семьи Яжецких, второй женой Михала Топорного, которого играл Франтишек Тшечак. Режиссер выслушивал мои соображения, но, кажется, больше всего он хотел спровоцировать меня и убедиться в том, насколько хорошей партнершей я могу быть для его любимого актера. Поэтому, когда я ехала с ним на студию в Лодзь, он вдруг спросил: «Слушай, что женщина говорит мужчине, когда они долго молча едут в машине?» – «Она говорит: «О чем ты думаешь, дорогой?» — «Браво! Ты по-настоящему умная девушка. Да, именно так она и прерывает молчание». Я поняла, что сдала экзамен. «А как показать серость будней нашей героини?» — «Кровать у нее не застелена, ходит по квартире в трусах и лифчике, в ванне киснет замоченное белье: простыни, мужские рубашки, по радио слушает передачу для малышей...» — «А если бы по комнате ходил крестьянин и пахал землю?» — «???»

Через несколько дней вертолет доставил груду мешков с землей на крышу высотного дома, в котором на десятом этаже была арендована квартира для съемок. Землю насыпали в комнату. Франек в нижней рубашке, обливаясь потом, пахал ее плугом: этим, говорил Круликевич, подчеркивается его плебейское происхождение. Противоречивый и безумный режиссер... Я поверила ему, хотя в течение всей работы не знала, что меня может ожидать в следующей сцене. Как-то на съемку он пришел с бутылкой коньяку. «Гжесек, если у тебя проблемы, скажи, мы можем обойтись без коньяка перед началом ра-

---

[23] Юлиуш Махульский (род. в 1955) — кинорежиссер и актер. Автор популярных фильмов «Ва банк», «Секретная миссия» («Новые амазонки»), «Ва банк—2», «Кингсайз», «Дежа вю», «Винчи» и других.

[24] Гжегож Круликевич (род. в 1939) — кинорежиссер, сценарист, педагог. Автор фильмов «Навылет», «Танцующий ястреб», «Вечные претензии», «Случай Пекасинского» и других.

боты». — «Я бы хотел, чтобы в фильме была еще любовная сцена... Знаю, что этого нет в сценарии...» — «Хорошо, я согласна. Но у меня только одна просьба, чтобы эта сцена не была ни вульгарной, ни комичной».

Начали играть. Мой экранный любовник Ежи Зельник в момент как бы наивысшего возбуждения спрашивает Круликевича: «Ты как хочешь, чтобы я держал руку ближе к ее лону или дальше?» Ну и как тут было изобразить страсть?!

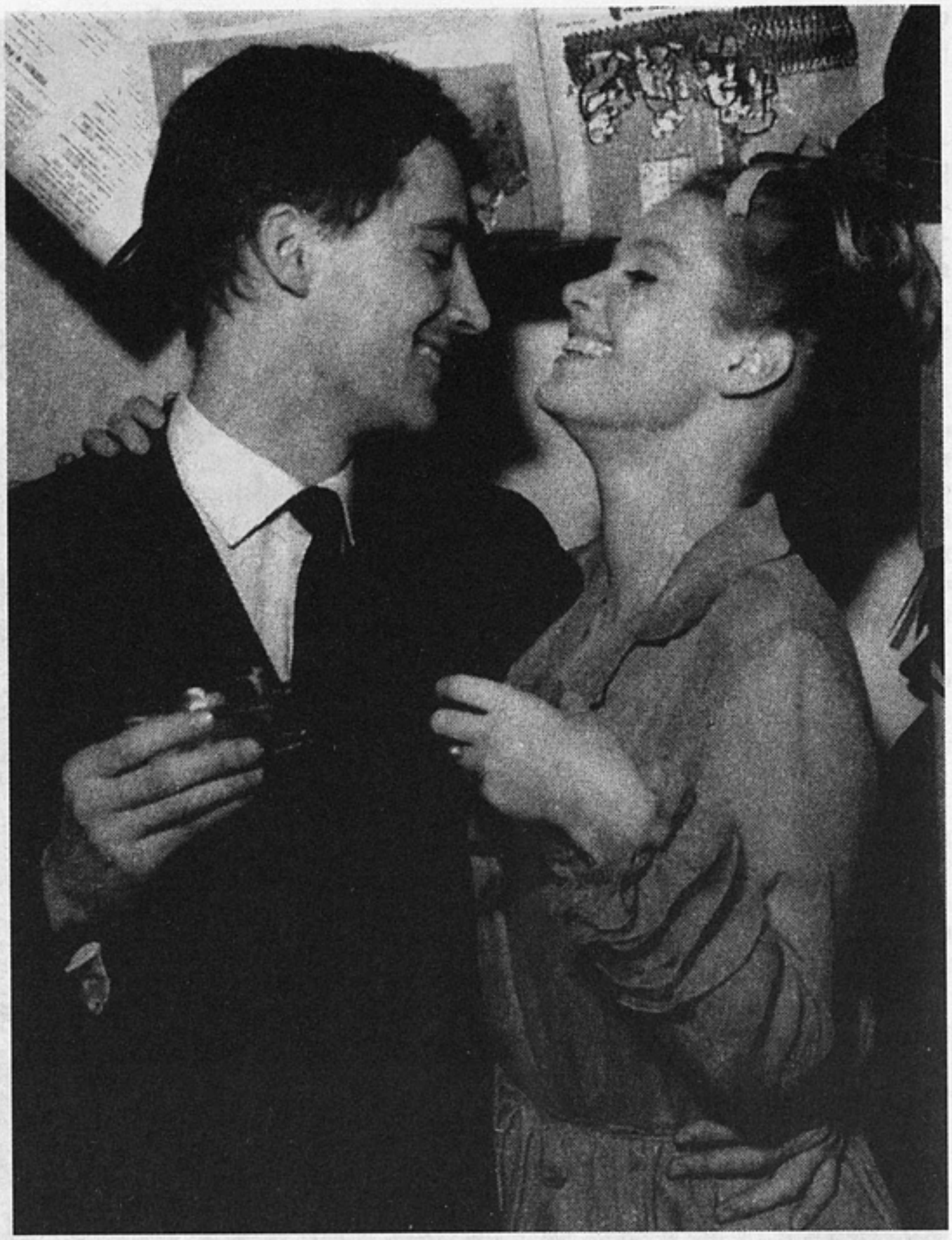
Мне приходилось часто наблюдать, как даже выдающиеся артисты становились смешными и нескладными в эротических сценах. Как-то получалось, что рук оказывалось больше, чем нужно, тела путались в белье, сцены становились неестественными, почти смешными, а иногда и противными. Наверняка это было результатом ханжества 50-х и 60-х годов, когда об эротике никто не говорил вслух и не писал публично. Пугливые режиссеры, искусственные диалоги, надуманные образы любовников, зажатые актеры, играющие любовный восторг так, как будто они узнали своих партнерш за пять минут до съемки. Все это давало нерадостные результаты: любовные сцены оказывались самым слабым местом многих фильмов. Этот факт несколько оправдывает то обстоятельство, что эротические эпизоды были и сегодня остаются самыми трудными не только в актерском отношении, но и с точки зрения техники. Платья, трусики, блузки, халаты должны быть специально подготовлены, потому что бытовой и тем более исторический костюм совсем не просто сбросить вот так, по одному только распоряжению режиссера. В «Черных крыльях» я не соглашалась предстать на экране обнаженной, но мой партнер Чеслав Воллейко принялся сдирать с меня платье. К счастью, ткань и работа портнихи оказались основательными. Намучившись, Воллейко сдался.

У Александра Форда в «Первом дне свободы» актеры Здислав Любельский и Густав Люткевич, в жизни люди с голубиным сердцем, должны были сыграть сцену изнасилования Инге, которую я играла. По режиссерскому замыслу они врывались в дом врача-немца, оставшегося после войны в Нижней Силезии, бежали за мной по лестнице и набрасывались на меня в моей комнате. В последнем кадре предполагалось показать мою грудь. Правда, за тюлем, но все-таки. Я очень волновалась из-за этой сцены.

Первая попытка не удалась, потому что моя блузка не была соответственно подготовлена и актер, которому полагалось ее на мне разорвать, несмотря на нечеловеческие усилия, не смог этого сделать. При повторной съемке в кровать меня загоняли уже несколько моих старших коллег, и когда они меня уже нагнали и разорвали на мне кофточку, должен был пойти наезд камеры на мою голую грудь, однако прежде чем Форд успел скомандовать «стоп!», коллеги прикрыли меня рваной одеждой и начали бурно извиняться. Они переживали эту сцену болезненнее меня, что было весьма трогательно. Техники смеялись в голос, а Форд кричал: «По-вашему, так выглядят насильники?!»

Бывает, что трудно сыграть сцену даже обычного поцелуя. В фильме «Йокмок», снятом по новелле Тадеуша Брезы, самым светлым моментом в жизни главного героя Гарлицкого — его играл Эмиль Каревич, — бывшего капитана большой шхуны, была его любовь к учительнице Малгожате. Согласно сценарию, поцелуй должен был состояться на закате солнца, когда его красный шар тонет за горизонтом. Все были сосредоточенны: ведь закат солнца происходит быстро и в случае неудачи сцену невозможно будет повторить. Наверное, из-за этого напряжения, когда я увидела на лице Каревича вожделение и когда он схватил меня в объятия, я не выдержала и рассмеялась. И солнце преспокойно закатилось себе без нашего поцелуя...

На счастье, игра в кино не всегда сопровождается стрессами. Поэтому я охотно играю эпизоды, я на самом деле их очень люблю. Их не сопровождают неминуемые для больших ролей напряжение и ответственность. Среди сыгранных ролек у меня есть и любимые, и такие коротенькие, что, честное слово, их можно внести в Книгу рекордов Гиннесса. В шпионском фильме Вальдемара Подгурского «Пароль «Корн» я играю себя, сидящую



С Анджеем Жулавским на балу в редакции «Шпилек»

на трибуне стадиона, где происходит хоккейный матч. Два офицера-контрразведчика в поисках убийцы наблюдают в бинокль за зрителями. «Ой, какое знакомое лицо, — говорит один. — Проверь по нашим данным». «Ты что, не видишь? — отвечает его напарник. — Это же Беата Тышкевич».

В фильме «Кингсайз» у Юлиуша Махульского мой эпизод длится одну или две минуты. Со своей младшей дочерью Викторией я сыграла там даму с девочкой. Согласно сценарию, Виктория больно толкнула Хвалина, играющего гнома. Я придумала, как укорить ребенка: «Виктория, не надо его бить, а то вспотеешь».

В «Ночах и днях» меня причесывала очень способная парикмахерша. Платья моей героини Эвелины Ольшанской, очень широкие, нарядные, расклешенные книзу, на накрахмаленных юбках, требовали замысловатой прически, чтобы одно гармонировало с другим. Поэтому на грим я приходила в семь часов утра. Мои собственные волосы завивали в кудри и локоны и закрепляли их лаком. Прическу дополнял хитроумный, необычно сделанный шиньон: в середину круглого в несколько сантиметров шириной шиньона, опоясывавшего голову, вводили мои волосы, чтобы незаметно соединить соору-

жение с волосами, оставленными вокруг лица. Дополнением такой прически было соответствующим образом загримированное лицо, на котором отдельная работа проделывалась над глазами. Макияж делала мне Лидка Лопатовская, прекрасный гример, вкусу и мастерству которой я вполне могла доверять. Чтобы удлинить глаза, Лидка наклеивала мне из волосинок, взятых из хвоста норки, такие маленькие «удлинители» — всего из трех волосков, и мои глаза делались интересными и загадочными. Ежедневно после съемок я аккуратно складывала эти драгоценные «удлинители» в маленькую хрустальную стопочку.

Моя талантливая парикмахерша любила с утра опрокинуть хорошую порцию коньяка, но поскольку делала она свое дело превосходно, я относилась к этому спокойно и даже иногда приносила на съемку бутылку. Однажды она захотела, чтобы я соответствовала ей в утреннем возлиянии, ну и разлила алкоголь нам по стопкам. У меня не было ни малейшей охоты начинать с этого рабочий день, но на благо общего дела и во имя счастливого содружества я храбро приняла. И вдруг что-то отчаянно запершило у меня в горле: впечатление было такое, что, катясь на велосипеде, я проглотила комара... Я выпила коньяк со своими «удлинителями»! Сделать что-либо было поздно. Я боялась признаться Лидке, что проглотила ее изобретение. Мы решили, что они куда-то запропастились. Лидка разрезала какие-то искусственные ресницы на несколько кусочков, прилепила их мне, но это было далеко не то же самое.

Разумеется, всем известные проблемы дефицита затрагивали также и кино. Наибольшие трудности касались костюмов. Никогда нельзя было «достать»[25] соответствующие шерсть, шелк, тафту или шифон. Исключением стала продукция многосерийного фильма о любви Бальзака к одной из самых состоятельных полек XX века красавице Эвелине Ганьской.

Фильм снимался совместно с французами, и французы специально для нас поставили прекрасные шифоны, тафту, шелка. Я играла, кажется, в тридцати красивейших платьях авторства Барбары Птак. Выезжая в спешке в Ленинград, костюмеры забыли юбку для моего костюма. На месте они пробовали в панике наколоть на нижнее белье нечто, что должно было выглядеть, как юбка. Никогда до этого режиссер Войцех Соляж не интересовался моими костюмами. Но в день, когда я вышла на площадку в случайном шарфе, долженствующем изображать забытую часть изысканного одеяния, он пришел в восторг: «О, какой прекрасный костюм!»

Мой партнер по фильму Пьер Мейран, исполнитель роли Бальзака, без памяти влюбился в Польшу, в особенности в ее кухню. Будучи гурманом, он решил понравиться нам, приготовив изысканный обед. Я предложила ему заняться готовкой у меня в деревне. Он объявил, что сделает свой ударный номер — приготовит цыплят в эстрагоне. Поскольку Пьер предупредил, что для этого блюда нужны настоящие деревенские цыплята, а не выращенные на птицефабриках куры, мы договорились, что купим их в деревне. До этого в Варшаве мы сделали на базаре другие покупки. Пьер набрал много овощей, взял молодой эстрагон, картошку и... большую жирную курицу. Зачем курица, когда должны быть цыплята? В кухне выяснилось, что кура требовалась, чтобы приготовить бульон, с которого, предварительно остудив его, Пьер собрал жир. И на этом жире жарил цыплят.

Пьер Мейран многое мог себе позволить, потому что его съемочный день стоил больше, чем моя ставка за всю роль. Он был щедрый, направо и налево раздавал сладости и напитки. После нескольких месяцев съемок Мейран приобрел много друзей и... солидный лишний вес. Во время венчания в маленьком костеле, который по истории находился в Бердичеве и где под конец своей жизни великий француз женился на любимой женщине, мы должны были встать на колени перед алтарем. В абсолютной тишине раздался таинственный треск. Это на попе новобрачного лопнули штаны...

[25] В тексте использовано русское слово.

Что такое в моей жизни любовь? Препятствие, крушение, сладостное неудобство...

В жизни неудобна любовь, в любви неудобна жизнь. Требуется мастер, чтобы примирить между собой эти два взаимоисключающих обстоятельства.

Любовь — это прекрасная болезнь. Если ты влюбился, то должен знать наперед, что будешь переживать, если вспомнить Шекспира, «Сон в летнюю ночь». Дивное, волшебное чувство. Оно возбуждает, наполняет оптимизмом, окрыляет. Каждый день приносит надежду, которая составляет суть жизни. Но любовь — это и болезнь, часто заразная, но... излечимая. Не следует пребывать в убеждении, что любовь дается раз и навсегда.

Профессия актера, в особенности киноактера, чревата определенной деморализацией. Ведь в фильме мы переживаем разные жизни интенсивнее, крупнее, мы вбираем в себя эти чужие жизни. Все происходит быстрее, чем на настоящей сцене жизни. Потому что кинокадр по своей природе существует абсолютно в другом временно́м измерении: всего за несколько минут можно соединиться, развестись и даже состариться. Или пережить большую драму, пламенное чувство, полный крах, рождение и смерть. И все совершенно безнаказанно, ничего не теряя, ничем не рискуя. Невероятная концентрация. А потому разве нельзя спутать вымысел с жизнью? Разве нельзя поддаться чарам этого ускорения? При этом постоянно используешь жизнь, лихорадочно, впопыхах, ненасытно и алчно схватывая разные впечатления, забывая, что, чтобы сдать экзамен, нужна основательная подготовка. Несданный экзамен еще можно пересдать во время дополнительной сессии, но в жизни не бывает дублей. Если это происходит часто — а ведь фильм для нас, актеров, это вторая жизнь, — эти сгустки эмоций наслаиваются на наши личные проблемы. Жизнь кажется чересчур медлительной по сравнению с фабулой фильма. Она слагается из тысячи мелочей, из них выстраиваются дни, недели, месяцы, годы. Жизнь похожа на старательно вывязываемые крючком петельки, а кино, врываясь в это занятие, все крушит и ломает. Поэтому так трудно складываются для артистов браки с людьми, которые не работают в кино. Они не понимают, что время для нас бежит иначе, что мы живем в другом темпе. Кино — эффектная штука, оно навязывает нам роли, с которыми, правда, мы не имеем ничего общего в реальной жизни, но каким-то особым образом все же переживаем их не понарошку. Например, грусть Эвелины Ганьской влияла на мою личную жизнь: я приносила это настроение домой, я — вечная оптимистка — находилась в состоянии глубокой душевной подавленности.

Играя в кино, мы со временем приобретаем быстроту и проницательность в восприятии человеческой психологии, мы постоянно изучаем личность своих партнеров. Иногда уже не различить, когда человек продолжает играть, а когда снова становится самим собой. Как-то я пошла обедать с Мамой. Только заняли столик, как к нам подходит Маклакевич, фантастический актер, и, обращаясь к моей Маме, просто-таки кричит на весь ресторан: «Мамусенька? Здравствуйте, Мамусенька! А как зовут Мамусеньку?» — это он уже ко мне обращается. «Барбара». «Барбара? Баська! А я Здзих!» — представляется он. «Вы такой милый, такой непосредственный!» — смеется Мама.

Меня эта сцена привела в восторг, потому что я почувствовала, что это часть какой-то роли Здзислава.

Переплетение кино с обыденностью накладывает тень на нашу частную жизнь. Естественно, не следует обобщать, это всегда зависит от каждого из нас: один подвержен этому натиску, другой нет. Мы как бы взрослые, а ведем себя, как дети на лужайке, срываем цветочки, радуемся, когда находим красивые, нагибаемся за ними, трудимся вовсю, а потом в потной ручонке приносим одни стебельки, зажатые в кулачке, уже порядочно увядшие...

Одни читают любовные романы, другие их переживают. Мои романы — это мои браки, при этом каждый раз, выходя замуж, я была уверена, что на этот

Танцующие 60-е. Тут я с Яцеком Бликле

раз навсегда. Первый раз я вышла замуж, когда мне было двадцать девять лет, хотя с Анджеем мы были связаны и раньше. Уже шли пробы к «Пеплу», а кто сыграет княжну Эльжбету Гинтултувну, оставалось неясно. Анджей Вайда не мог сделать окончательный выбор. Вместо него решение принял директор картины Зигмунт Шиндлер, который видел в этой роли меня и только меня и настаивал, чтобы ее сыграла я.

С этим фильмом я многое для себя связывала. Я была тогда самым счастливым человеком на свете. Впрочем, и вся группа переживала ощущение радостного подъема. Я не чувствовала ни малейшей трудности роли. Съемки во дворце в Неборове, где меня окружали призраки детства, присутствие после стольких лет в неборовской библиотеке, самом дивном интерьере из всех мне известных: там свет падает с двух сторон и запертые в прекрасных шка-

фах сокровища освещены волшебно... Бывают такие важные моменты в жизни, когда время бежит как-то совсем по-другому. Именно так было тогда. Кинематографическая встреча породила нашу любовь. Мы с Анджеем решили создать свой дом.

Меня переполняли счастье и надежда, что я наконец-то буду нужна этому мужчине, человеку обаятельному, безумно талантливому, настоящему титану труда, что теперь я смогу проверить себя в качестве спутницы жизни, у нас будут дом, дети... Мне только предстояло еще съездить на три месяца в Индию, так как я подписала контракт с индийским продюсером господином Тивари. Даже в самых мрачных предчувствиях мы не подозревали, что разлука затянется больше чем на год. Оставалось немного — писать друг другу письма да редкая возможность услышать друг друга по телефону: связь с Индией тогда была еще чем-то из области мечты.

Я и сегодня держу в объемистой коробке перевязанные лентой письма Анджея. Все конверты почти одинаковые — серовато-голубые, выцветшие, за три злотых шестьдесят грошей, с каймой в косые полоски, с напечатанной маркой Польша—Краков, с картинкой самолета, летящего в облаках, а над самолетом надпись «Авиапочта». Только такие конверты продавались тогда на почте. Они отличаются один от другого дополнительно наклеенными марками: раз с Гутой имени Ленина или цементного завода в Хелме, в другой раз — с кораблями, например, есть марка с фригийским кораблем XIV века. Штампы Лодзи, Спалы, Варшавы, затем Белграда, Нового Сада, Дубровника, Лондона... Все отправлены по моему индийскому адресу: Бомбей 54, 39 Джуху-Бич, Отель «Сан&Сенд».

Вся наша жизнь в этих письмах. Он называл меня в них в зависимости от регулярности и настроения моих писем «Сладкая Дездемона», «Азиатское чудовище», «Бессердечный монстр», «Королева снега, которая непременно будет играть на Шпицбергене в болгарско-африканской копродукции именно тогда, когда мы запланировали другой фильм», «Лучиком света для ожидающих на железнодорожных вокзалах, аэродромах, в отелях». Меня всегда интересовало, что он писал о своих кинематографических замыслах.

[...] Чтобы успокоиться и уснуть, я начал составлять план съемок, мысленно подбирать актеров, группу «Кануна весны», умилился тому факту, что фильм будет цветной. Не заснул до утра, но проект был готов. Я записал его, вот он лежит передо мной, и все прекрасно сходится [...]. Ну и самое главное, ты будешь так же прекрасно одета, как Лаура (разумеется, вы будете играть с Даниэлем), используем белую соломенную шляпу. И к тому же этот новый парижский стиль по прямой ведет свое происхождение именно от моды 1920 года. То есть ты будешь самой модной женщиной всех исторических фильмов 1966 года. Когда я понял, что буду делать, я почувствовал себя по-настоящему счастливым.

[...] Сидя на террасе отеля с гордо звучащим названием «Империал», почтенного и симпатичного строения 20-х годов, и пользуясь тем, что сейчас 7.00, а в 7.30 мы двинемся дальше, хочу снова написать несколько слов. Вчера уже почти ночью в 35 км от Дубровника впервые после отъезда из Белграда я наткнулся на местность, которая может пригодиться для «Врат»[26]. Местность эта — нечто оч. смутное: над берегом довольно широкой, абсолютно голубой реки некогда располагалось селение, сегодня там одни камни, удивительно, что унесли всё, двери, окна, абсолютно всё, кроме камня. Где-то поблизости строят дамбу, и территория уйдет под воду. Грустно, красиво! Может, нынешний день принесет что-то новое. Я должен искать плоское пространство в горах.

[...] Сегодня вечером на приеме в честь Козинцева и других советских кинема-

[26] Речь идет об экранизации книги Ежи Анджеевского «Врата рая»(1968), выполненной А.Вайдой в англо-югославской копродукции.

Сцена из фильма «Пепел» в постановке Анджея Вайды

В перерыве съемок «Пепла» Анджея Вайды. Благословенное время. Рядом со мной на сене Даниэль Ольбрыхский

тографистов Боссак[27] говорил со мной о новом проекте. Кто-то из американских журналистов посредничает от имени негритянского актера Сидни Пуатье, который хочет сыграть в польском фильме. Боссак спрашивает: что он может предложить Пуатье? Единственная мысль сделать из него африканского студента, и что дальше? Я, поскольку у меня в голове ничего нет, кроме истории о великой черной ревности, подбрасываю ему «Отелло». Так родился замысел картины. Он — черный душитель, ты — Дездемона, Збышек[28] — Яго, Осецкая пишет песенки, какой-нибудь из наших коллективов поет и танцует. А что делаю я со всем этим? Пока смеюсь, потом буду ставить.

[...] Я обдумываю для тебя прекрасную роль в «Человеке из мрамора», может быть, и сам решусь сыграть небольшой эпизод. Посмотрим. Думаю, что в новом варианте с красивой, умной и положительной, но несчастной девушкой (рассчитываю выдать тебя в этом фильме за кого-нибудь вроде Вильхельми[29] замуж) сценарий не должен встретить сопротивление властей.

Я так люблю фильмы, которые готовлюсь поставить, в отличие от тех, что уже поставлены.

[...] Еще 59 дней, 50 писем, и я тебя наконец увижу. Сегодня взял визовые анкеты в индийском посольстве.

[...] До твоего возвращения 25 дней, это 600 часов, предположим, что 300 мне удастся проспать, из оставшихся трехсот 150 буду заниматься «Пеплом» — а что делать с остальными?

Индия была не столько каникулами, сколько прогулами. Связанная с Анджеем, я знала, что, вернувшись, начну взрослую жизнь. Оттягивала ли я возвращение? Я хотела заработать побольше денег. Там я была свободна от влияния

---

[27] Ежи Боссак (1910—1989) — режиссер-документалист, педагог, деятель культуры. В 1957—1968 годах художественный руководитель кинообъединения «Камера», в котором А.Вайда делал свои фильмы «Любовь в 20 лет» (1968), «Слоеный пирог» (1968) по Станиславу Лему, «Все на продажу» (1968).

[28] Вайда имеет в виду Збигнева Цибульского.

[29] Речь идет об актере Романе Вильхельми.

Мамы. Я боготворю свою Маму, но она контролировала меня неустанно. Я ведь была независима, но снова и снова должна была соответствовать ее представлениям обо мне.

А когда, стосковавшись, я вернулась на родину, мы вынуждены были снова расстаться: я поехала на съемки в Бельгию, Анджей по своим делам — в Лондон. Такова профессия, такова судьба. И снова нам оставались письма, телеграммы, телефоны. Мы опасались, что в этом профессиональном коловороте мы потеряем что-то очень важное, настоящее, что-то, чего искали столько лет.

Мы с Анджеем решили купить дом в деревне, который стал бы нашим убежищем. Отложенный гонорар за индийский фильм позволял надеяться на покупку настоящей польской усадьбы. Усадьба в местности Лясково-Глухах некогда была семейным имением Циприана Норвида[30]. Нас очаровала красота этого места.

Мы были готовы заключить сделку. Наш адвокат обнаружил, что мы не можем купить дом вместе с парком. Хотя деревья росли здесь с XVII века, формально земля считалась сельскохозяйственным угодьем, а тогдашние законы разрешали продавать такие земли только лицам, имеющим удостоверение в их аграрной квалификации. Мы все сидели за столом и ломали головы, как разрешить эту ситуацию, как вдруг моя Мама неожиданно воскликнула: «Да ведь я-то крестьянка!»

Ну конечно, Мама как выпускница сельскохозяйственного факультета Ягеллонского университета имела все необходимые документы.

На покупку усадьбы ушли все наши сбережения — мои, Анджея и Мамы. Мы заплатили пятьсот пятьдесят тысяч злотых. Какой огромной была тогда эта сумма, можно представить, если принять во внимание, что моя ставка за съемочный день, самая высокая в Польше, составляла тысячу четыреста сорок злотых. Что же удивляться, что позже нам приходилось экономить буквально на всем, ведь на этой гигантской трате наши расходы не кончались. Прежде всего предстояло заняться ремонтом запущенного да, собственно, совершенно разрушенного дома. Мы начали с того, что обнесли участок деревянным забором, засадили по периметру кустами алычи, у алычи довольно колючие шипы, она чужих не пустит, и мы надеялись, что желающих срезать себе дорогу, проходя через наш парк, поубавится. Потом, чтобы возродить землю, мы посеяли люпин. Перед домом образовалось золотое, как солнце, сладко пахнущее поле. Да и в доме надо было все менять: штукатурку внутри и снаружи, электропроводку, находящуюся в таком состоянии, что в любую минуту этот дом, выстроенный из лиственницы, мог загореться. Нужно было снять старые прогнившие полы, счистить бетон, провести воду. В один прекрасный день отвалился целый угол постройки. В разломе среди трухлявых балок мы увидели огромный муравейник. Отовсюду набегали мыши-полевки, чувствовавшие себя до такой степени безнаказанно, что нам приходилось подвязывать хлеб к лампе, чтобы утром не обнаружить в шкафу буханку с прогрызанным в ней туннелем. Но не смотря ни на что, во всем этом была своя прелесть.

Мы разбили большой малинник прямоугольной формы. Малина щедро нас отблагодарила, она отлично плодоносила, каждый день мы собирали полный кувшин ягод. На какое-то время малинник избрал местом своего пребывания барсук. Мама решила разбить сад. Профессор Пенонжек был так добр, что сам занялся выбором саженцев и следил за их посадкой. Мы постоянно что-то понемногу делали, потому что, я думаю, лучше делать постепенно, но постоянно. И так возник наш дом с его особым характером.

В ожидании рождения Каролины мы радовались, что она будет расти в деревне, в собственном доме. Моя Мама предостерегала меня: «Отсыпайся, отсыпайся сейчас, родишь, выспаться тебе не удастся никогда».

---

[30] Норвид Циприан Камиль (1821—1883) — великий польский поэт-романтик.

Она была права, потому что, когда у тебя дети, даже взрослые, сон совсем другой, более чуткий, как будто ты спишь и одновременно прислушиваешься, не происходит ли что-нибудь непредвиденное. Анджей говорил, что не любит слово «материнство», потому что оно какое-то надутое, официальное, а предпочитает определение «быть матерью», оно лучше передает суть этого состояния.

К сожалению, из-за токсикоза, вызванного беременностью, я весила больше восьмидесяти килограммов, у меня повысилось давление, я вся отекла. Меня положили в больницу задолго до родов. А поскольку во время съемок фильмов часто обращались за подмогой к армии: снимали на полигонах, одалживали полевые кухни, набирали статистов среди солдат, то и я имела дружеские контакты с армейскими, в результате чего была принята в военный госпиталь в Варшаве на улице Шассеров. В моей истории болезни записано: «Гражданская, не замужем», потому что мы с Анджеем тогда еще не поженились. Мне дали отдельную палату, но основное время я проводила в дежурке у медсестер. Я скатывала тампоны, бандажные бинты, хотела быть полезной. Я родила девочку, маленькую, но — нашу! Мы назвали ее Каролина Беата Лакшми (Лакшми — имя индийской богини счастья). Когда ее в первый раз принесли мне и положили рядом на постели, в ту же секунду я забыла все болезни, неприятности и огорчения. Рядом лежало крохотное существо, самое близкое на свете, обреченное на мою любовь и заботу на всю оставшуюся мне жизнь.

Я была растрогана реакцией близких и не очень близких знакомых, присылавших в госпиталь и на наш адрес в Глухах открытки с поздравлениями. Антоний Слонимский посвятил мне томик своей поэзии и прислал его — вместе с цветами — в больницу. От Тадеуша Ломницкого пришла телеграмма: «Дорогие и любимые. Присоединяюсь к вам в этом огромном счастье. Целую руки Беаты и обнимаю ее. Старик, на тему малышки поговорим через пару лет. Ваш молчальник».

Мы с Анджеем решились на брак. Нам казалось, что это путь к упорядочению жизни. Наши будни далеки были от стабильности: постоянные разъезды, бесконечный ремонт в деревне... Казалось, ничего у нас не изменится, только деревья будут расти и расти, пока не вымахают на три метра ввысь...

Знакомые удивлялись, что мы так полюбили деревню, спрашивали, зачем мы вообще купили имение. В ту пору еще не было моды приобретать полуразрушенные барские поместья. Предпочитали покупать сегменты вилл на Жолибоже[31]. Вскоре, однако, дом в Глухах стал местом многолюдных и частых встреч — все «знакомые кролика» приезжали к нам, потому что ни у кого еще не было своего дома в деревне. Приезжали на своих малолитражках. Всегда было очень симпатично, без затей и скромно. Мама варила гречневую кашу с сосисками в томатном соусе, кроме того, были сваренное ею варенье, хлеб собственной выпечки и деревенский. Уезжали из Глух мы только по необходимости.

Сегодня я понимаю, как многому я научилась за годы жизни с Анджеем. Он был старше меня, имел большой жизненный и профессиональный опыт, дважды был женат. Я ни в малой степени никогда не использовала его авторитет и положение для своей карьеры. Для меня было важно, чтобы он мог осуществлять собственные планы, и я старалась ему в этом помочь.

8 января 1967 года мы были с Анджеем в Лондоне. Нас пригласил к себе на ужин Дэвид Мерсер[32]. Вернувшись в отель, мы узнали, что звонил Роман Поланский и нам следует ему позвонить, невзирая на время. Мы сразу перезвонили. Роман рассказал о трагической смерти Збышека Цибульского. А мы в этот вечер как раз говорили о Збышеке. Только метафизикой можно объяснить такое совпадение. Я рассказывала, что когда видела его в последний раз, это

[31] Жолибож — район в Варшаве, где преобладают дома, рассчитанные на одну или две семьи.
[32] Дэвид Мерсер (1928—1980) — английский драматург и сценарист.

было на аэродроме в Риме, он сказал: «Передай Анджею, что он еще по мне заскучает... Этот тип может сделать фильм даже из «Богородице Дево, радуйся».

В словах Збышека я почувствовала обиду, ему казалось, что Анджей о нем как будто забыл. Их общим великим успехом был «Пепел и алмаз», потом они работали вместе над новеллой в фильме «Любовь в двадцать лет». Наверняка они хотели еще что-то сделать вместе, и вдруг это трагическое известие... Анджей был потрясен, первый раз я видела его в таком состоянии. И, кажется, именно тогда он сказал: «Я задолжал ему фильм».

С этого момента Анджей искал ключ к фильму о Збышеке Цибульском. Хорошо помню наши первые беседы на эту тему. Я старалась уговорить Анджея, он ведь так прекрасно пишет, чтобы он попробовал себя в качестве сценариста. Часто он рассказывал кому-нибудь замысел и делал это так точно, так наглядно, что возникал не только сценарий, но уже и режиссерская разработка будущей картины. Он никогда не пренебрегал актерскими байками, обращал внимание на странные и забавные ситуации. Слушает и аккуратно записывает в своих маленьких блокнотиках. Нередко эти записи сопровождают прекрасные иллюстрации. По чисто личным причинам он сам начал и сам завершил сценарий фильма, посвященного Цибульскому. Его литературная форма была так же, а, возможно, и более интересна, чем снятый по нему фильм. Завязкой истории была как раз фраза, произнесенная Збышеком на аэродроме в Риме. Мне жаль, что сценарий «Все на продажу» не был издан как книга.

Поначалу фильм должен был называться «Женский день», но мартовские события 1968 года решительно перечеркнули возможность использования такого названия. Когда мы снимали на Мазовецкой улице, в расположенный поблизости Варшавский университет нагрянула милиция и начала охотиться за женщинами[33]. Тогда я предложила назвать картину «Всё на продажу», и так это и осталось. Я приберегала это название для своей книжки, которую тогда собиралась написать. Так что совсем не случайно я называю нынешнюю «Не всё на продажу».

Сценарий Анджея разрастался. Во время съемок в этот фильм о фильме каждый из нас хотел вставить свое личное воспоминание о Збышеке. На площадке мы импровизировали, придумывали новые сцены, диалоги, фразы, которые что-то говорили о нашей жизни.

Правда и вымысел постоянно здесь сплетались. Ведь каждый из нас играл самого себя. Мы даже выступили под своими именами. Жену актера Эльжбету играла Эльжбета Чижевская, с которой мы дружили в реальной, а не экранной жизни. Я играла Беату, жену режиссера, а в роли моего крошечного ребенка дебютировала Каролина, наша доченька...

Таинственная и жестокая судьба распорядилась таким образом, что последний фильм о Збышеке стал также последним фильмом Богумила Кобели. Во «Всё на продажу» Бобек так говорит об отсутствующем Актере (Цибульском): «...Он тут стоял, а нет его теперь, растаял, рассеялся...» Через несколько месяцев он сам погиб в автомобильной катастрофе. Ехал вечером с женой, было скользко, он врезался в дерево. Бобек вышел из разбитой машины, увидел окровавленную жену, взял ее на руки и в шоке нес несколько километров, пока их не догнала «скорая помощь». Жена почти не пострадала, если не считать небольших ушибов и царапин, а он от обширных повреждений внутренних органов умер в больнице.

С годами «Всё на продажу» приобретает какие-то новые качества. Этот игровой фильм становится почти документом. То, что в момент выхода на экран могло в нем раздражать, сегодня оказывается второстепенным, вместо этого появляется какая-то новая цельность, содержащая много правды о тех временах. И, разумеется, прежде всего об актерах, которым платят за чувства,

---

[33] Сурово подавленные правительством Гомулки студенческие волнения в марте 1968 года были реакцией молодежи на националистическое выступление генерала Мочара, второго человека в государстве.

потому что у них такая профессия. Один из эпизодов иллюстрирует это почти буквально. После сцены, где я плачу, мне как раз платят за эти слезы. Наглядность, доказывающая, что все в нашей жизни можно выставить на продажу. Очень болезненная наглядность.

«Всё на продажу» оказался также моим расчетом со своей личной жизнью, подведением промежуточных итогов. Этим фильмом я входила в период своей зрелости, я училась понимать человеческое одиночество, вытеснять иллюзии горькой правдой, училась сдержанности, когда того требует ситуация. Я глубоко переживала перипетии этого фильма и очень много над ним работала. Может быть, поэтому рецензенты потом писали, что увидели мое новое лицо, на котором они заметили следы одиночества, тревоги, горечи. Это был мой последний фильм с Анджеем. Никогда больше мы уже не работали вместе.

Нет, конечно, я не выходила замуж за режиссера Анджея Вайду. Я стала женой человека, которого полюбила. С этим браком я не связывала никаких ожиданий будущих актерских успехов. В нашем браке не было поворотного момента, что-то надвигалось постепенно, систематично, пока не дала о себе знать какая-то внутренняя выхолощенность. Так медленно и верно пришел час моего бунта, сегодня я уже даже не знаю против чего. Наверное, я не очень понимала, чего хочу от жизни. Потому что в браке так бывает: если ты полностью не дозрел до супружества, то ты никогда не научишься его ценить.

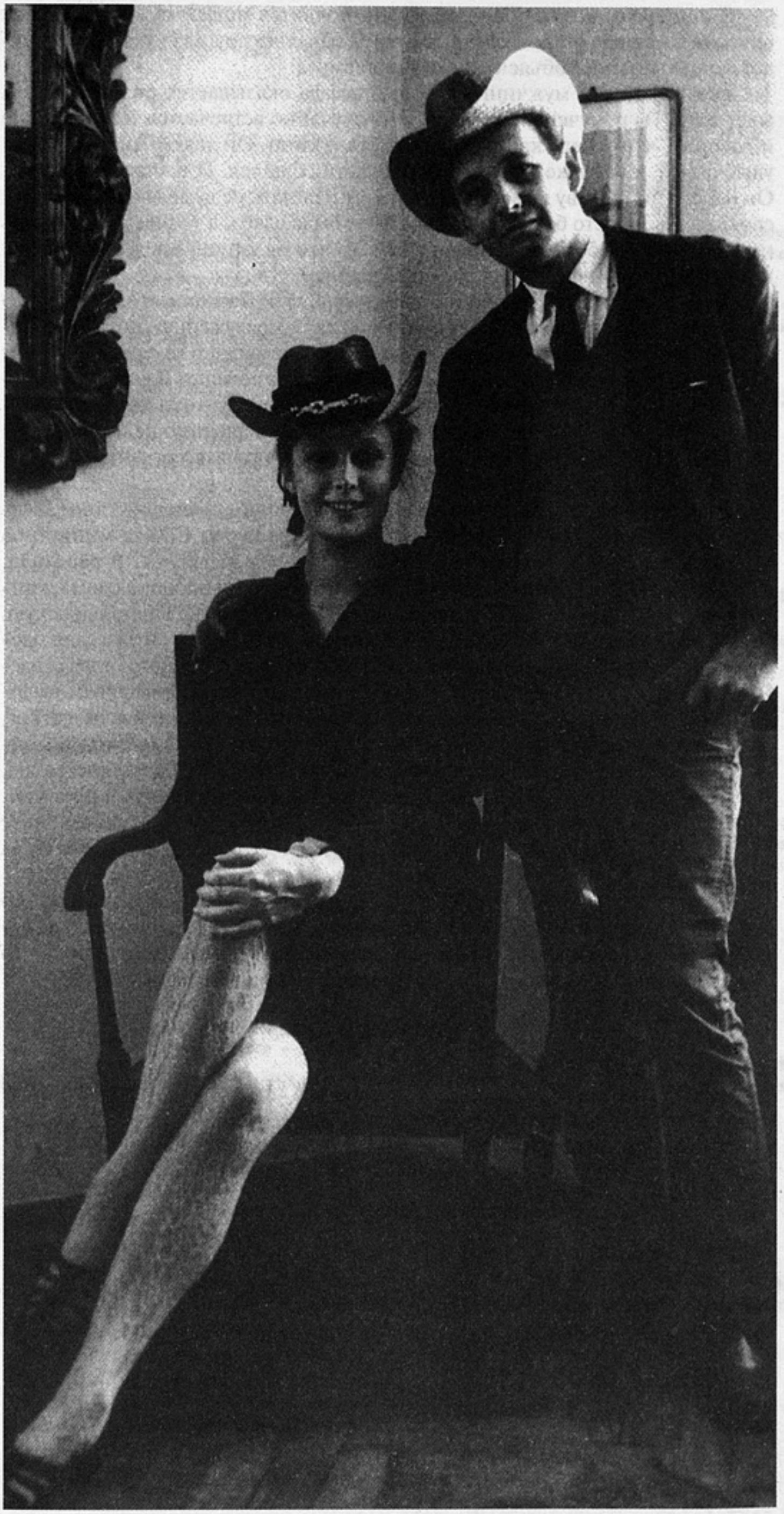
Мы расстались, но в моей душе навсегда остался груз этого разрыва. Часто мне недоставало Анджея как мудрого, преданного и бескорыстного партнера. Мы делаем в жизни одну ошибку, но такую, которая изменяет все наше дальнейшее существование. Потом можно долго доказывать себе и окружающим, что именно этого ты и добивался. Но чем больше мы это доказываем, тем выше оказывается стена, сложенная нашими руками, и тогда напрасно пытаться ее преодолеть.

Мы прожили вместе пять лет. Это было важное время в моей жизни, у нас родилась дочка, а ведь рождение ребенка всегда меняет женщину. Он был необыкновенно тактичный, нежный, но я по молодости не могла этого оценить. Я лишила его покоя, я его подвела.

Семья — это договор об определенной взаимной ответственности, взаимной преданности и верности двух людей, обязательство на определенный период времени. Чем более интересным человеком является один из партнеров, более мягким, уступчивым, тем труднее расставание. Сегодня из давней обратной перспективы уже не разглядеть все подробности, потому что это была драма тогда, когда она совершалась. И кроме того, есть вещи, на тему которых не следует давать пространные объяснения.

Инстинктивно я искала какое-нибудь алиби, которое в глазах других оправдало бы мой уход от Анджея. Даже моя Мама приняла его сторону. Часто меня не бывало в доме, я ездила в разные края на съемки. А Анджей оставался с моей Мамой, которая его боготворила. Он был воплощением всех ее представлений о достойном, благородном человеке и относился к ней так заботливо, так сердечно и так искренне. Они были как бы единым фронтом, в особенности тогда, когда я решила расстаться с ним. Наперекор среде, наперекор Маме. Они объединились для моего блага, так, наверное, думали. Это в свою очередь подлило масло в огонь. Я восстала, потому что была убеждена: моя жизнь принадлежит только мне! Ну, конечно, у меня были минуты слабости и сомнений, но я ни за что не хотела показать их другим. Мама занялась устройством дома на Жолибоже, который купил себе Анджей. С покупкой были определенные сложности, но Мама сделала все как надо. Кто-то из репатриантов продавал дом. Это были люди из Львова. Мама также оттуда, следовательно...

Дом был замечательный — белый, с окнами, выходящими в зеленый садик. Потом в знак протеста Мама уехала к тете Хау в Лондон, тетя уже много лет жила в Англии. Она переехала туда вскоре после смерти Казя. Мама так переживала произошедшее, что в течение двух недель спала летаргическим сном. Это был психический шок.



Я и Анджей Вайда

Я подумала, что если в моей жизни появится новый мужчина, новый спутник на новый этап жизни и создастся какая-то другая ситуация, это будет исчерпывающее объяснение случившемуся.

Есть такой тип мужчины, который всегда оказывается рядом и всегда ждет тебя. Ты измучена, ты устала, а он случайно встречается тебе на улице и говорит, что у него как раз два билета в кино. Он такой милый, такой улыбчивый, к тому же в руках у него букетик фиалок. И настает его время. Он берет инициативу в свои руки, хотя ты и думать не думала связать с ним свою жизнь, просто был момент, когда ты была слаба, а точнее, барахталась на самом дне и тебе было все равно, потому что ты запуталась, и не было сил выпутаться из домашних и сердечных проблем.

Молодой, многообещающий режиссер Витек Ожеховский, у которого я снималась в его дипломной картине «Вино для богослужения», потом в «Князе сезонов» по рассказу Адольфа Рудницкого, а также в предназначенном специально для меня «Ее возвращении» на основе новеллы Джозефа Конрада, въехал ко мне в квартиру и занялся моим домом. Что это для меня означало, я еще не знала. Я начинала новую жизнь, совершенно не понимая, на чем она будет основана... Будут ли нас объединять только рогалики, съеденные за завтраком, и общий платяной шкаф?..

Расставшись с Анджеем, я поселилась на Горношленской улице. Маленькую двухкомнатную квартиру я получила из квоты Совета министров в жилкооперативе «Энергетика». Анджей остался в деревне. Я работала, у Каруси была няня. Витек Ожеховский много времени проводил дома, кончал Киношколу. Собственно, непонятно, когда он въехал на Горношленскую. Я отправилась на съемки, а когда вернулась, оказалось, что он уже сдал мастерскую, которую снимал. Мне снова надо было уехать. Он много отдавал времени и забот дому и Карусе, няне не разрешалось ни с кем разговаривать в парке на прогулке, запрещалось выходить из такси перед домом, чтобы, не дай бог, никто не похитил Каролину и вообще чтобы ничего такого не могло произойти. Девочка ела предписанные кушанья, он заглядывал в каждую кастрюлю. А я была от всего освобождена и действительно совершенно спокойна. Я знала, что все под контролем. Ценная черта у мужчины. Но тут возникает зависимость от человека, которому доверяешь, о котором знаешь, что он за всем следит.

Моя светская жизнь и контакты с друзьями в ту пору заглохли, потому что все осуждали мой уход от Анджея. Мне давали понять, что я поступаю в лучшем случае неразумно. А я много работала. Мы жили в изоляции от всех, что тоже укрепляло эту связь. Если все против, то ты закусываешь удила.

Окончание следует

Перевод с польского Ирины Рубановой

S U M M A R Y

Alexei Balabanov:
«Always living in Russia»
Interview by Evgeny Gusyatinsky.

Of men and freaks
Round table talk.

Lev Gudkov
Threadbare society

Yulia Liderman
Balabanov shot the very same film

Stepan Chuzhoy
Russian Pol Pot

A set of stuff on Alexei Balabanov's CARGO 200.

Daniil Dondurei — Andrei Plakhov — Lev Karakhan
Race for leader
Coverage of Cannes-2007.

Zara Abdullayeva
Zone of solidarity
Review of Cristian Mungiu's 4 LUNI, 3 SAPTUMINI SI 2 ZILE (Romania).

Igor Sukmanov
Catharsis in Japanese style
Review of Naomi Kawase's MOGARI NO MORI (France — Japan).

Inna Kushnaryova
Country rides
Review of Naomi Kawase's MOGARI NO MORI (France — Japan).

Alexandra Tuchinskaya
Horror of everyday life
Review of Alexandre Sokurov's ALEXANDRA (Russia — France).

Evgeny Gusyatinsky
No mystery
Review of Lee Chang-dong's SECRET SUNSHINE (Korea).

Ksenia Rozhdestvenskaya
My berries' nights
Review of Wong Kar Wai's MY BLUEBERRY NIGHTS (Hong Kong — China — France).

Elena Stishova
Coordinates of eternity
Review of Andrei Zviagintsev's THE BANISHMENT (Russia).

Igor Sukmanov
Life as miracle
Review of Carlos Reygadas' LUZ SILENCIOSA (Mexico — France).

Carlos Reygadas:
«I believe in reality...»
Interview by Igor Sukmanov.

Irina Lyubarskaya
No death for me
Review of Quentin Tarantino's DEATH PROOF (USA).

Inna Kushnaryova
Jia Zhang Ke: on the stage of daily needs
Portrayal of the filmmaker.

Maya Turovskaya
Ordinary fascism, or 40 years later
Interview and commentary by Irma Kaplan. Notes on the film and up-to-date situation.

Gaguik Karapetian
In defense of Chukhrai
On the ways and means of apology of Sergei Pardjanov.

Beata Tyszkiewicz
Not all for sale
Memoirs of the Polish actress.

26 ГРН 2007

07-36257

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Екатерина Самылкина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 16.08.07. Подп. к печати 29.08.07
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,66
Заказ 0142. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС («Домашний»)

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2007

Город захватили

- ЛЮДИ ОСЬМИНОГИ!

Поэтому пробки!

Счастливы вместе

сегодня 18:00 и 20:00

Новые серии с 3 сентября!

www.tnt-tv.ru

Реклама
Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №9047 от 23.06.2005, выдана Россохранкультуры.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы К.БОГОСЛОВСКОЙ, А.ГУДКОВОЙ, Д.ДЕСЯТЕРИКА, М.ДРОЗДОВОЙ, З.МИРКИНОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, И.ПОЛУЭКТОВОЙ, К.РАЗЛОГОВА, С.РОСТОЦКОГО, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Кинодраматургия: кризис профессии или индустрии?
Почему в России справедливость важнее свободы?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КИНОТАВР-2007:
«ПРОСТЫЕ ВЕЩИ» Алексея Попогребского
«РУСАЛКА» Анны Меликян
«КРЕМЕНЬ» Алексея Мизгирева
«КРАЙ МОРЯ» Норы Хоппе

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ
ВИКТОР СУХОРУКОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Вера после Освенцима
Мифологические мотивы в фильмах Кустурицы

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВАДИМ АБДРАШИТОВ
МАРИНА РАЗБЕЖКИНА
РОМАН БАЛАЯН

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Сериалы: welcome в мир иной
Цифровое кино

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Сергей Соловьев о художнике Александре Борисове

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Денис Червяков. ВСЕ СО ВСЕМИ
Беата Тышкевич. НЕ ВСЁ НА ПРОДАЖУ
Дирк Богард. ЧЕЛОВЕК ПРАВИЛ